

# INDICE

## Introduzione

1. Il contesto socioculturale e letterario
  - 1.1 Senancour e il *mal du siècle*
    - 1.1.2 *Oberman*, una fortuna tarda
  - 1.2 Foscolo e la sua poetica
    - 1.2.1 *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*
  - 1.3 L'importanza del legame con Alfieri
  - 1.4 Per un inquadramento del romanzo epistolare
2. Comparazione stilistica tra *Oberman* e *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*
  - 2.1 *Oberman* e il crepuscolo del romanzo epistolare
    - 2.1.2 I tratti del romanzo epistolare in *Oberman*
    - 2.1.3 Le caratteristiche del romanzo epistolare assenti in *Oberman*
    - 2.1.4 Considerazioni stilistiche generali su *Oberman*
  - 2.2 Il romanzo epistolare secondo Foscolo: Jacopo Ortis e la sua decadenza
    - 2.2.1 I tratti del romanzo epistolare riscontrabili in Foscolo
    - 2.2.2 I tratti del romanzo epistolare mancanti in Foscolo
    - 2.2.3 Considerazioni stilistiche generali sull'*Ortis*
3. Una comparazione tematica tra *Oberman* e l'*Ortis*
  - 3.1 La concezione dell'esistenza fra suicidio ed apatia
    - 3.1.1 La prospettiva foscoliana

### 3.1.2 Lo sguardo di Senancour sull'esistenza

## 3.2 Il paesaggio e il mito del sublime

### 3.2.1 Il sublime nei paesaggi di Senancour

### 3.2.2 Il sublime foscoliano

### 3.2.3 La Svizzera e il suo paesaggio

### 3.2.4 Il paesaggio dell'anima

## 3.3 Il simbolismo come mezzo espressivo

### 3.3.1 La natura simbolica di *Oberman*

### 3.3.2 L'utilizzo dei simboli in Foscolo

## 3.4 La fede

### 3.4.1 La fede in Senancour

### 3.4.2 La religione nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*

## 3.5 L'amore come sofferenza e illusione

## Conclusione

## Bibliografia

## **INTRODUZIONE**

Questo lavoro è un lavoro comparativo tra due importanti opere europee del XIX secolo: si tratta di due testi importanti ma con destini diversi. L'opera di Foscolo è un classico della letteratura europea studiato in tutto il mondo; l'opera francese al contrario è sicuramente conosciuta e apprezzata fra gli studiosi ma non ha goduto della fortuna editoriale di cui ha goduto, ad esempio, il celebre *René* di Chateaubriand.

Il lavoro si struttura in tre parti essenziali; nella prima parte procederemo a un inquadramento generale: in particolare cercheremo di descrivere il periodo in cui si collocano le due opere prese in esame, sia dal punto di vista storico che dal punto di vista culturale. Questo è importante per riuscire a comprendere come esse aderiscano o meno alla tradizione coeva e anche per visualizzare meglio gli avvenimenti che hanno influenzato in maniera importante soprattutto Foscolo.

E ancora, nella prima parte offriremo una presentazione generale delle due opere accennando alla loro storia, anche editoriale, ed esponendone delle caratteristiche che saranno riprese durante la comparazione. Parimenti si cercherà di giustificare il ricorso a paragoni con l'opera di Alfieri, pratica ricorrente all'interno del lavoro, e di dare delle coordinate per proporre una definizione di romanzo epistolare appoggiandosi su uno studio di Versini.

Nella seconda parte si procederà alla comparazione, nello specifico a quella stilistica. Non si tratta di un'analisi dello stile dal punto di vista tradizionale con una presa in considerazione delle figure retoriche e un'analisi prosodica, si cercherà piuttosto di ragionare in termini di aderenza o meno ai canoni del romanzo epistolare enunciati da Versini; solo in un secondo momento si procederà a considerazioni stilistiche più generali.

Nella terza parte, quella più corposa, si procederà a una comparazione tematica. In questo caso l'obiettivo è dimostrare la commensurabilità delle due opere sotto l'egida di tematiche che potremmo definire comuni alla letteratura europea di quel periodo.

Si cercherà di dimostrare come le due opere, e anche quella alfieriana in un certo senso, siano comparabili malgrado siano frutto di contesti e realtà differenti e lo si farà richiamando l'attenzione su teorie come quella del sublime o su modelli tratti dalla letteratura antica e l'opera di Rousseau.

Il senso del lavoro quindi è di cercare di trovare una sorta di continuità tra le varie anime della letteratura europea del Romanticismo-o Preromanticismo, secondo l'opinione di alcuni critici; questo però non avverrà tramite i canonici paragoni tra le grandi opere del tempo, bensì attraverso un'opera come *Oberman*, considerata a lungo minore e “difficile” e quindi meno conosciuta e fortunata. La scelta delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* invece rappresenta la controparte, quella dei grandi classici, che serve in un certo senso a dimostrare come le tematiche e lo stile, pur con differenze sostanziali, siano comparabili anche fra opere dal destino diversissimo.

## 1. IL CONTESTO SOCIO-CULTURALE E LETTERARIO

Il XIX secolo è un secolo cardine sia dal punto di vista artistico che storico, con i due aspetti che si influenzano vicendevolmente. Quanto segue non vuole essere certo una presentazione esaustiva del fenomeno romantico, quanto piuttosto una selezione schematica e necessariamente semplicistica degli elementi funzionali all'analisi delle opere.

Dal punto di vista storico siamo in un momento immediatamente successivo a un avvenimento cardine come la Rivoluzione francese, che apre una stagione di grandi riforme e sconvolgimenti. Nella prima metà del secolo infatti abbiamo una riorganizzazione dell'Europa dopo la dominazione napoleonica, che culmina con il Congresso di Vienna e la conseguente redistribuzione di territori. Questa Restaurazione tuttavia non fu accettata passivamente tanto che vi furono moti rivoluzionari diffusi a macchia di leopardo in Europa nel 20'-21 e nel '30-'31 prima di arrivare ai grandi moti del 1848.

In questo clima politico vi è una perdita delle certezze, complici i continui sconvolgimenti politici e sociali; l'incertezza porta a una riscoperta della natura e della spiritualità, oltre che una rinascita di spiriti nazionalisti che danno origine ai moti sopracitati.

In questo contesto si colloca il Romanticismo: si tratta di un movimento che ha le sue radici nel XVIII secolo, nel cosiddetto Preromanticismo, ma che nel secolo di cui ci occupiamo trova pieno sviluppo<sup>1</sup>.

La nuova sensibilità romantica parte da un rifiuto totale dell'Illuminismo nei suoi aspetti più noti ed evidenti: si ha in effetti una riscoperta dell'irrazionale, dei sentimenti forti e della spiritualità oltre a un diffuso individualismo.

Non è ovviamente possibile definire il movimento con caratteri univoci ma è importante sottolineare il suo carattere irrazionale e vitalistico in contrapposizione all'Illuminismo e ricordare come questo si evidenzi in ciascuna branca dell'arte

Queste nuove istanze si traducono in una riscoperta del rapporto uomo-natura: l'elemento naturale è rappresentato quasi sempre come sublime e maestoso, con l'uomo solo al suo

---

<sup>1</sup> G.M. Anselmi, C. Varotti, *Tempi e immagini della letteratura, vol.4: il Romanticismo*, Mondadori, 2007.

cospetto che prende coscienza della sua inferiorità, ma riesce a provare delle emozioni forti proprio grazie alla potenza della natura.

Un altro elemento cardine è la riscoperta della spiritualità: dopo un periodo di razionalità come l'Illuminismo la fede ritorna centrale nel Romanticismo e la natura sublime viene spesso vista come manifestazione divina, anche se non sarà il caso degli autori che andremo ad approfondire in questo lavoro.

Il senso dell'individuale si traduce anche in una riscoperta dei sentimenti nazionalisti e del valore della patria: vedremo in Foscolo e Alfieri come questo sia estremamente forte, ma in generale anche in altri autori europei come Goethe tale elemento entra prepotentemente nelle opere.

## 1.1 SENANCOUR E IL *MAL DU SIECLE*

Senancour può essere considerato una figura chiave della letteratura francese tra XVIII e XIX secolo. È considerato tra i più importanti romantici, o preromantici, della letteratura francese e ha influenzato tutta la generazione a lui successiva.

Non faremo una trattazione biografica approfondita ma ci soffermeremo ancora una volta solo su elementi importanti per la poetica: Senancour nasce nel 1770 e fino al 1789 vivrà a Parigi con la famiglia, periodo che lascerà importanti strascichi nella sua personalità, in particolare caratterizzandolo come persona schiva e isolata, aspetti non destinati a cambiare nel corso della sua vita.

Come sappiamo da uno scritto della figlia l'infanzia di Senancour fu triste: il rapporto con il padre era molto complesso per via della sua rigidità caratteriale e soprattutto l'imposizione della dottrina giansenista; questo sicuramente ha contribuito ad accentuare il senso di oppressione nel giovane in quanto tale movimento religioso si caratterizzava per un accentuato rigorismo<sup>2</sup>. Se ne scorgono chiare tracce, ad esempio, nelle lunghe

---

<sup>2</sup> Giansenio, il promotore della dottrina, estremizza l'idea agostiniana secondo cui l'uomo dopo il peccato originale non poteva e non riusciva a fare e intendere il bene in autonomia. Per questo l'unico modo di salvarsi è la Grazia di Dio; questa grazia però non è per tutti ma viene concessa per predestinazione, quindi per scelta di Dio stesso, scelta che secondo il giansenismo può essere meritata tramite la rettitudine morale. Di conseguenza anche l'atteggiamento verso i testi sacri era estremamente ortodosso con l'osservanza di tutti i precetti in essi contenuti. In tal senso il padre di Senancour educava il figlio con un rigore ed una fermezza non facili per un bambino e un giovane adolescente.

riflessioni sulla morale cristiana presenti in *Oberman* e anche nella concezione di Dio come giudice e censore.

Il momento di svolta però arriva, secondo Lee-Woo<sup>3</sup>, durante gli anni del *collège* dal 1785 al 1789<sup>4</sup>: in questo periodo, nel suo isolamento sociale, il giovane Senancour si avvicina alla filosofia illuminista. In particolare, secondo Marcel Raymond<sup>5</sup>, furono Montesquieu, Buffon e Rousseau a influenzarlo in maniera più marcata; questa novità culturale è capitale in quanto porta il giovane a maturare il senso critico e la matrice razionale che ritroveremo in *Oberman* soprattutto in materia di sentimento religioso. In particolare, il legame con Rousseau è continuo e stretto come vedremo nel proseguo dell'opera, dallo stile alle tematiche come prova, ad esempio, la concezione della Svizzera.<sup>6</sup> Inoltre, sempre Marcel individua in un gruppo di opere uscite verso il 1770 il corpus che ha influenzato maggiormente il giovane Senancour e definisce queste opere come una “vaste entreprise de démystification, guerre ouverte contre toute espèce de mystère”.<sup>7</sup>

Cercare di classificare in categorie precise la poetica dell'autore francese è impresa ardua: ci sono stati molti tentativi di incasellarlo come esponente del Romanticismo, in particolare, furono Sainte-Beuve e George Sand che cercarono di forzare questa associazione, ma come vedremo molti critici, tra cui Bercegol, non sono d'accordo.

Effettivamente, a proposito della prefazione di George Sand all'edizione di *Oberman* del 1840, la studiosa francese mette in evidenza come Sand tenti di marcare l'originalità dell'opera di Senancour rispetto agli altri romanzi europei e soprattutto la ricchezza del suo sviluppo psicologico<sup>8</sup>. Analizzando ancora più attentamente il testo notiamo inoltre come sia costante il confronto con *René*, opera ben più fortunata di Chateaubriand: in particolare si insiste sulla differenza tra i due personaggi. Se da un lato René deve esprimersi, deve mostrare la sua potenza interiore, al contrario Oberman non tenta nemmeno di usarla in quanto totalmente vinto dall'*ennui* e dal *mal du siècle*. È evidente quindi il tentativo di far parlare dell'opera attraverso il confronto con *René*, ma anche chiamando in causa delle tematiche care al Romanticismo come l'auto-analisi e la

---

<sup>3</sup> J. Lee-Woo, *Senancour devant dieu*, thèse pour le doctorat de troisième cycle, Université de Metz, 1989.

<sup>4</sup> Malgrado gli anni di *collège* siano normalmente sei, il giovane Senancour li conclude in quattro. Si trattò tuttavia di quattro anni complessi dove si trovò spesso isolato e non integrato con i compagni.

<sup>5</sup> M. Raymond, *Senancour. Sensations et révélations*, J. Corti, 1965.

<sup>6</sup> Per una trattazione vedere: Z. Levy, *Senancour, dernier disciple de Rousseau*, Nizet, 1979.

<sup>7</sup> Raymond, *Senancour. Sensations et révélations*, cit. p. 39.

<sup>8</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp. 507 e ss.

sofferenza; inoltre nel confronto con l'altro scritto si nota un tentativo di evidenziare come *Oberman* sia un manifesto dell'*ennui*, sentimento tipico del periodo in Francia e legato a doppio filo a quello di *mélancolie*.

L'opera di cui ci occuperemo in questo lavoro è *Oberman*, ma è importante nominare anche altre opere come *Aldomen*, *Isabelle* e le *Rêveries*.

Per quanto riguarda le prime due opere, si tratta di una sorta di antesignani di *Oberman*: secondo Bercegol infatti si tratterebbe quasi di "laboratori" dove Senancour esaurisce la potenzialità del romanzo per poi arrivare al particolarissimo caso del testo di cui occupiamo<sup>9</sup>. Come vedremo ci sono diversi richiami alle altre due opere all'interno di *Oberman*; ad esempio in *Isabelle* abbiamo un vasto repertorio floreale con fiori come la violetta e il narciso che ritornano anche in *Oberman*; e per comprenderne il simbolismo bisogna necessariamente ricorrere al testo precedente. Per quanto riguarda *Aldomen* invece possiamo notare come in esso Senancour abbia sperimentato la forma del romanzo epistolare monodico, che verrà ripreso in *Oberman*.

Secondo Raymond<sup>10</sup> il legame di *Oberman* con le *Rêveries* è forte; come si può vedere da una serie di rimandi interni fra le due creazioni; in particolare Senancour parla dell'anticlericalismo, su cui torneremo; oltre a questo però c'è anche l'impenetrabilità della natura e dell'universo che l'autore avrebbe tratto da Montaigne e che riproporrà anche nelle *Libres Méditations*.

*Oberman* sarebbe quindi una sorta di punto di arrivo della riflessione e della poetica di Senancour dove la sua attitudine filosofica riesce a esprimersi in tutta la sua efficacia e potenza.

### 1.1.2 OBERMAN: UNA FORTUNA TARDA

L'opera magna di Senancour non ebbe una vita facile: viene pubblicato nel 1804 dopo una gestazione di due anni avvenuta in Svizzera tra 1802 e 1803. Dopo l'uscita *Oberman* non ebbe alcuna eco e i fedelissimi in cui sperava l'autore non bastarono ad assicurargli il successo, infatti la stampa critica non diede attenzione al suo lavoro se non per alcune

---

<sup>9</sup> Ivi, pp. 5-48.

<sup>10</sup> Raymond, *Senancour. Sensations et révélations*, cit., pp. 55-74.



considerazioni ironiche. Per la vera fortuna dell'opera bisogna aspettare addirittura gli anni '30: nel '32 e nel '33 Sand e Sainte-Beuve pubblicano importanti articoli per promuovere l'opera; nell'anno successivo e poi nel 1840 escono in effetti altre due edizioni dell'opera.

Come già detto, secondo Bercegol i due critici cercano di fare di Oberman la figura esemplare del *mal du siècle*<sup>11</sup>; secondo Sainte-Beuve<sup>12</sup> non si tratta di un romanzo che risponde alla biografia di Senancour, ma ne rappresenta in pieno la psicologia: sarebbe un manifesto perfetto della sua disposizione *mélancolique* e del suo stato di *ennui*, concetto che approfondiremo più avanti. Questo avrebbe contribuito a creare il mito di genio incompreso e vittima della società incapace di entrare nella sua complessità e questa riduzione alla sola malattia morale avrebbe inoltre prodotto un falso storico in quanto non coerente con l'immagine che Senancour voleva trasmettere, come vedremo nel testo di Boisjolin<sup>13</sup>. In questo senso secondo la studiosa francese le due riedizioni del '33 e del '40 sarebbero segnate dalla volontà dell'autore di mettere in chiaro la sua posizione nei confronti dei romantici che lo avevano identificato come padre precursore.

L'edizione del '33 tuttavia non presenta sostanziali novità in quanto Sainte-Beuve era legato al testo originale e non tollerava molte modifiche; si possono però intuire dalle note dell'autore dove Senancour stesso critica la lingua e lo stile dell'opera.

La vera mano dell'autore si vede nell'edizione del 1840: come si legge nell'articolo "du style dans les descriptions"<sup>14</sup> a cambiare sono soprattutto appunto le descrizioni che si allontanano dallo stile che gli era costato l'accostamento ai romantici per ritornare a un ideale classico di sobrietà e misura.

Tra i molti interventi autoriali è interessante mettere in evidenza come la parola *romanesque* venga soppressa quasi in tutte le occasioni, come ad esempio nella lettera IV.

---

<sup>11</sup> Per una definizione si veda quella di *mélancolie* del *Grand Larousse universel du XIXe siècle*: *Pathologie: bile noire. Monomanie caractérisée par une tristesse excessive et des idées noires. Dans le langage ordinaire : sorte de tristesse que les anciens attribuaient à la bile noire. Sorte de tristesse calme et rêveuse*

<sup>12</sup> Sainte-Beuve, *XIXe siècle les Romanciers*, in *Les grands écrivains français*, librairie Garnier frères, 1927, p. 67.

<sup>13</sup> *Notice bibliographique* presente in dossier nell'edizione di *Oberman* di Bercegol.

<sup>14</sup> Articolo di Senancour comparso sul *Mercure de France* nel settembre 1811, riportato in dossier nell'edizione di *Oberman* di Bercegol.

Questa operazione di rilancio condotta da Sand e Sainte-Beuve, nel bene e nel male, portò una grande notorietà a uno scrittore fino a quel momento di nicchia: Bercegol ricorda come dal 1834 pittori e letterati vollero incontrarlo con sempre maggior frequenza e come Nerval e Balzac furono particolarmente influenzati da lui.

Ma è lecito accostare *Oberman* al Romanticismo?

Sicuramente ci sono molti punti di contatto, per questo viene spesso etichettata come opera preromantica: innanzitutto a causa dell'individualismo di Oberman, il personaggio è quasi sempre solo e scava a fondo nella sua interiorità; abbiamo visto come questo sia stato uno dei cavalli di battaglia di Sand e Sainte-Beuve nella loro riconversione al Romanticismo dell'opera. In secondo luogo, vi sono momenti che si possono definire sublimi nel romanzo: la natura è fortemente caratterizzata e alcuni episodi come la scalata al *Dent du Midi* sono fortemente impregnati di sublime e titanismo romantico.

Ci sono diversi altri elementi romantici nell'opera, ma ridurla solo a questa matrice significa ignorare la sua specificità: ad esempio, come accennato, il rapporto con la religione è vissuto in maniera problematica e critica in maniera quasi illuminista.

## 1.2 FOSCOLO E LA SUA POETICA

La figura di Ugo Foscolo è una delle figure capitali della letteratura italiana: il suo essere trait d'union tra le grandi correnti del Neoclassicismo e del Romanticismo ne fa un personaggio cardine del XVIII e XIX secolo italiano ed Europeo.

Secondo Palumbo<sup>15</sup> si tratta di uno degli intellettuali che incarna meglio il mestiere di letterato al tramonto dell'*Ancien Régime*, esemplificativo dell'attitudine a adattarsi a tutte le possibilità offerte dalla carriera militare fino al giornalismo.

Nella vita di Foscolo il viaggio e la peregrinazione sono fondamentali, nato a Zante (1778) e trapiantato a Spalato (1785), è abituato a spostarsi.

Nel '93 segnaliamo l'importante trasferimento a Venezia dove, pur non sentendosi integrato per via della lingua, frequenta salotti alla moda in cui incontra intellettuali come Pindemonte e Bertola che avranno grossa influenza su di lui. Nel '97 poi si arruola a Bologna nel corpo dei Cacciatori a cavallo e ricopre incarichi importanti combattendo in

---

<sup>15</sup> M. Palumbo, *Foscolo*, in *Profili di storia letteraria*, a cura di A. Battistini, Il Mulino, 2010.

Italia e in Francia<sup>16</sup>, evidenziando il suo forte sostegno a Napoleone. Nel 1815 lascia l'Italia per non sottomettersi all'Austria, morirà in Inghilterra dopo un soggiorno anche in Svizzera; tutto all'insegna della povertà.

La peregrinazione permette a Foscolo di venire a contatto con i luoghi chiave della cultura italiana del periodo e, conseguentemente, di subirne l'influenza.

In particolare, Palumbo individua un triangolo Veneto-Toscana-Milano che influenzerebbe in modo determinante l'autore: la Toscana è una sorta di isola felice che gli permette di vivere serenamente e di conoscere Alfieri che lo influenzerà al momento della stesura dell'*Ortis*; Milano è il centro culturale italiano in quel momento dove è presente un clima ancora illuminista e viene a contatto con la letteratura europea di stampo romantico.

L'influenza del Veneto è probabilmente la più marcata: sia Palumbo che Verdenelli<sup>17</sup> mettono in evidenza come il contatto con intellettuali padovani come Cesarotti, possano aver influenzato in maniera importante la poetica di Foscolo in particolare per quanto riguarda la conoscenza di Omero e la traduzione dei *Canti di Ossian* che lo confrontano con la poetica del paesaggio sublime.

Anche Dionisotti<sup>18</sup> parla dell'importanza del Veneto nella formazione poetica di Foscolo; secondo lo studioso il contatto con la cultura veneta avrebbe messo in luce di conciliare vecchio e nuovo. Ancora, secondo Verdenelli l'importanza del Veneto sta soprattutto nel contatto con l'ambiente padovano che non si riduce al solo Cesarotti ma coinvolge anche Pindemonte e a Bertola che, pur non essendo veneti, fanno parte di quella generazione di letterati formatasi sotto l'ala del traduttore di *Ossian*.

Ma come si concretizzano queste tre grandi influenze nella poetica di Foscolo?

L'elemento neoclassico, retaggio soprattutto del contatto con Cesarotti, si manifesta nel suo idealizzare la bellezza ma anche nell'utilizzo ricorrente di immagini del mito classico.

---

<sup>16</sup> Foscolo era talmente coinvolto che tra maggio e giugno 1799 fu imprigionato a Modena dagli austriaci per essere successivamente liberato dall'esercito francese. È un momento particolare nel paese, i francesi sono stati ricacciati verso Genova e le speranze dei giovani italiani sembrano affievolite, prima di rianimarsi per quello che sarà il Risorgimento. Per una trattazione vedere: *Nel petto il grido Italia: 1799 Ugo Foscolo prigioniero in Bazzano e Vignola*, a cura di G. Girardi e A. Paltrinieri, Pendragon, 2017.

<sup>17</sup> M. Verdenelli, *Foscolo: una modernità al plurale*, Anemone purpurea, 2007.

<sup>18</sup> C. Dionisotti, *Venezia e il noviziato poetico di Foscolo (1966)*, in Id., *Struttura e ideologia nel teatro italiano tra '500 e '900*, Stampatori Università (Torino), 1978.

Classicizzante è anche lo stile caratterizzato da latinismi e figure retoriche come pure l'utilizzo di forme come il sonetto o l'ode<sup>19</sup>.

### 1.2.1 LE ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTIS

Il focus del nostro lavoro è quest'importante opera del *corpus* foscoliano; si tratta di un romanzo epistolare che condivide diversi aspetti con la letteratura europea del periodo e che anticipa a sua volta molte istanze del Romanticismo.

È possibile anche rilevare, come vedremo, delle corrispondenze biografiche tra Jacopo Ortis e Foscolo: in particolare il destino di esuli e le considerazioni sulla fine della propria patria legano a doppio filo autore e personaggio.

Quest'opera è in effetti strettamente legata con la vita dell'autore che la definisce "il libro del mio cuore" e, secondo Gibellini<sup>20</sup>, la modifica spesso in funzione della sua biografia. Secondo la studiosa, lungo la storia editoriale che va dal 1798 al 1817 si possono isolare tre tappe: nel Piano di studi del 1796 ci sono delle annotazioni riguardanti un romanzo epistolare modellato sulla *Julie ou la nouvelle Héloïse* di Rousseau. La prima edizione uscì nel '98 a Bologna sotto Marsigli, ma l'editore completò indebitamente l'opera e Foscolo, una volta rientrato dalla campagna militare in Francia, denunciò aspramente il fatto.

La seconda fase corrisponde alla seconda edizione uscita a Milano nel 1802 dove Foscolo rimediò alla contaminazione precedente correggendo molte lezioni e aggiungendo le lettere alla Fagnani e dei frammenti del *Sesto tomo dell'Io*.

La terza e ultima fase individuata da Gibellini è quella che inizia con l'esilio del 1815: in questa fase vengono pubblicate un'edizione zurighese nel 1816 e una londinese l'anno dopo; queste due edizioni si distinguono in particolare per la notizia bibliografica in appendice dove l'autore dà un giudizio morale alla sua opera e parimenti chiarifica i rapporti con i modelli veri o presunti.

---

<sup>19</sup> L'ode scalzò la canzone sin dal '500; se nel '600 restò un po' in sordina nel '700 prima e nell'800 poi essa divenne assolutamente fondamentale per poeti primari come Parini e Manzoni oltre che appunto per Foscolo. Per una trattazione vedere P. G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, 2012, pp. 110-118 e 173-181.

<sup>20</sup> C. Gibellini, *Ugo Foscolo*, Le Monnier Università, 2012, pp. 57-61.

In quest'opera convivono chiaramente le tre influenze che abbiamo visto in precedenza: quella romantica, quella neoclassica e quella illuminista.

### 1.3 L'IMPORTANZA DEL LEGAME CON ALFIERI

Dedicare spazio ad Alfieri in un lavoro come questo può sembrare azzardato: questi non è infatti uno scrittore di romanzi epistolari e la sua personalità è diversa dagli irrequieti e tormentati personaggi di Foscolo e Senancour.

Abbiamo scelto di trattare anche lo scrittore astigiano in quanto la *Vita* è un esempio lampante di autobiografia, una delle altre scritture dell'Io che emergono tra XVIII e XIX secolo. Questo testo è inoltre connesso alle altre due opere in quanto al suo interno troviamo una forte componente preromantica: ad esempio il personaggio di Alfieri è caratterizzato da sentimenti e emozioni piuttosto forti, come l'*Ortis*. Allo stesso modo, all'interno dell'opera vi sono degli episodi dove la natura riveste aspetti riportabili al sublime con anche dei momenti di sfida, come vedremo anche in *Oberman*.

Infine, Alfieri è accomunato agli altri personaggi (e autori) per l'elemento della peregrinazione: come Jacopo e Oberman lo scrittore astigiano durante il Grand Tour può apparire come un esule alla ricerca di un luogo che gli corrisponda. Questa continua insoddisfazione può essere considerata una sorta di manifestazione di *ennui* in quanto Alfieri fa spesso allusioni al fatto di annoiarsi, di sentirsi apatico e poco attratto da tutto. La scelta di inserire Alfieri però è anche data dal suo stile: come ricorda anche Fenocchio,<sup>21</sup> per l'autore il primato tra i generi spettava alla tragedia e per questo trasmette lo stile tragico anche alla vita. Ci si trova quindi di fronte a un altro esempio di un personaggio dai sentimenti molto forti e laceranti come Jacopo.

Per questo è utile confrontarsi anche con Alfieri, per il suo essere allo stesso modo degli altri preromantico e per il suo comprovato legame con Foscolo.

Non ci occuperemo ovviamente della ricca produzione tragica alfieriana ma solo della *Vita*: si tratta di un'opera iniziata nel 1790, mai pubblicata in vita, in quanto alla morte, nel 1803, l'autore ne aveva revisionato solamente la prima parte.

---

<sup>21</sup> G. Fenocchio, *Alfieri*, in *Profili di storia letteraria*, a cura di A. Battistini, Il Mulino, 2012.

In quest'opera, Alfieri racconta la propria vita cercando di presentarsi alla stregua di un personaggio tragico, di un eroe. Tuttavia, questa costruzione del personaggio non avviene attraverso mistificazioni o idealizzazioni come nell'Alfieri diarista; al contrario c'è un forte giudizio a posteriori sul proprio operato e sulla propria vita.

#### 1.4 PER UN INQUADRAMENTO DEL ROMANZO EPISTOLARE

Il genere attorno cui ruota questo lavoro è quello del romanzo epistolare, cercheremo infatti di verificare l'appartenenza o meno delle opere a questo genere. Tale proposito però pone un problema di fondo: non esiste una poetica codificata per il romanzo epistolare all'epoca in esame.

Le fonti teoriche sono degli studi, realizzati da studiosi di tutta Europa a posteriori, che tracciando una storia del genere provano anche a definirne in maniera più o meno approfondita le caratteristiche stilistiche.

Per il nostro lavoro abbiamo scelto lo studio di Laurent Versini uscito nel 1979: *Le roman épistolaire*.<sup>22</sup> Questo studio è esaustivo in quanto permette di avere un quadro stilistico e storico del genere; tuttavia lo accompagneremo anche al più recente lavoro di Valentina Gallo: *il "Libro di lettere" nel Settecento*, per avere una seconda voce focalizzata in particolare sulla situazione italiana.

Versini sceglie di adottare come definizione di base quella di Day secondo cui sono romanzi epistolari tutti gli scritti in prosa dove le lettere hanno un ruolo importante nella narrazione; questa definizione molto generale concorda con quanto indicato da Gallo, ovvero che il romanzo epistolare è fortemente ambiguo dal punto di vista del genere letterario. La studiosa conferma anche quanto anticipato, ovvero che non esiste un processo normativo per il genere in quanto il libro di lettere è escluso dalla codificazione cinquecentesca e per questo muta nel corso dei secoli.<sup>23</sup> Tale genere deriva dalla letteratura amorosa ovidiana e si sarebbe affermato lentamente proprio a partire da scritti d'amore, ma con vocazione anche didattica. Secondo Versini le spinte della poesia occitana prima e di Boccaccio poi sono state determinanti per iniziare a dare dignità alla forma epistolare.

---

<sup>22</sup> L. Versini, *Le roman épistolaire*, Vendôme, 1979.

<sup>23</sup> V. Gallo, *Il "Libro di lettere" nel Settecento*, Edizioni QuiEdit, 2017, p. 13.

Nel processo di affermazione del genere l'Italia ha un ruolo fondamentale prima appunto con Boccaccio e la sua *Fiammetta* e successivamente anche con l'*Historia de duobus amantibus* di Piccolomini.

L'età dell'oro del romanzo epistolare è comunque il XVIII secolo<sup>24</sup>, e Versini spiega il successo del genere in virtù della caratteristica delle lettere dell'essere veicolo di socialità e onestà. Inoltre, la lettera è perfetta per dare l'illusione dell'autenticità e il romanzesco – oggetto come è noto di aspre critiche all'epoca- si può nascondere dietro l'illusione di autenticità della forma epistolare. Tale forma permetterebbe anche di rompere in un certo senso la barriera tra personaggio e lettore che normalmente si crea con la terza persona. Gallo, nel suo studio,<sup>25</sup> propone una panoramica ampia delle tematiche del romanzo epistolare, qui nomineremo solo quelle funzionali alla struttura del lavoro: in particolare è interessante sottolineare i temi dell'amore e della filosofia<sup>26</sup>. Seppur riferiti alla situazione italiana infatti si tratta di due temi comuni anche con l'opera di Senancour; in particolare la filosofia sarà un tema molto caro allo scrittore francese; tuttavia, è bene sottolinearlo, le opere che analizzeremo non sono monotematiche ma presentano diversi temi che convivono tra di loro. Per Versini, nelle prime manifestazioni del romanzo epistolare sono determinanti la vena esotista e la polifonia: la prima deriva da un gusto tipico dell'Illuminismo, mentre la seconda è insita nella natura epistolare.

La monodia, secondo Versini, rischia di esporre alla noia, questo perché la scrittura epistolare ha tendenza a fermare l'azione per discutere di questioni morali. In caso di monodia quindi si rischia di sconfinare in una sorta di saggio senza controparte che ribatte e crea dinamicità.

Per vedere un successo più continuo della forma polifonica si deve aspettare circa il 1750, grazie all'influenza di Richardson; tuttavia il romanzo che istituzionalizzerà la forma è *La Nouvelle Héloïse* di Rousseau, considerato il romanzo totale dallo studioso.

---

<sup>24</sup> Secondo Gallo in questa fase il genere si amplia rispetto alle sole lettere familiari e si arricchisce delle cosiddette lettere accademiche, delle lettere critiche e delle lettere scientifiche. Oltre a ciò la studiosa nomina anche le lettere narrative, che nella sua definizione sono le epistole che andranno a formare i cosiddetti romanzi epistolari.

<sup>25</sup> V. Gallo, *Il "Libro di lettere" nel Settecento*, Edizioni QuiEdit, 2017, pp. 98-101 e pp. 154-162.

<sup>26</sup> È bene puntualizzare che il tema filosofico viene descritto da Gallo come poco presente nella letteratura epistolare, tuttavia la studiosa cita diverse eccezioni come Pietro Chiari. Per quanto riguarda il tema amoroso esso è presente, ma viene spesso osteggiato in quanto simbolo di un periodo vituperabile e da cancellare; inoltre c'è il tentativo di proporre modelli alternativi a quello francese, secondo il quale il romanzo epistolare di tema amoroso era assolutamente centrale.

In questo romanzo si cristallizza la presenza di amanti sedotti e abbandonati come nella tradizione ovidiana; l'amore è quindi una fonte di sofferenza e l'amante tradita riversa sulla carta il suo delirio amoroso. In questo senso quindi spesso c'è l'allusione all'effetto benefico della scrittura come sfogo e sollievo: come vedremo ad esempio nell'opera di Foscolo il personaggio ha nella scrittura al corrispondente l'unica possibilità di sollievo dalle delusioni.

La forma epistolare è perfetta per dare un'idea a tutto tondo dello scambio tra due controparti, con la data e con la discontinuità di lunghezza delle lettere si può riuscire a esprimere in maniera adeguata lo scambio di emozioni con la sua cronologia.

Proprio la data, secondo Versini, sarebbe l'altra grande eredità di Rousseau dopo la polifonia: pur essendo teoricamente fondamentale nel romanzo epistolare, spesso avrebbe una funzione meramente decorativa. Gallo definisce l'ordine interno "(pseudo)cronologico" in quanto spesso l'ordine cronologico è un mascheramento di un ordine logico-espositivo; questo si verifica soprattutto nel caso di lettere narrative o trattatistiche, mentre è del tutto inutile nel caso di lettere di critica.<sup>27</sup>

L'importanza del corrispondente varia, quindi, in virtù della polifonia. In questo senso le risposte assumono un ruolo molteplice: come controparte in dibattiti morali, possono servire come conforto agli sfoghi del protagonista ma possono anche essere utili banalmente per dare l'impressione di una vera corrispondenza. Non a caso esistono esempi di corrispondenza fittizia come le *Lettres de Turquie* di Kelemen Mikes. Riflette su questo aspetto anche Gallo che spiega come il mittente e l'autore siano sempre distinti; il personaggio è spesso una maschera dietro la quale l'autore si cela per esprimere la propria opinione su argomenti sconvenienti, pericolosi o immorali. Anche le risposte frequentemente possono essere frutto del mittente che si sdoppia, scrivendo lui stesso le risposte e dando vita a un carteggio. Tale forma sarebbe tipica soprattutto degli scritti a forte carattere didattico o istruttivo, tratto estraneo alla situazione italiana.

Nel momento di massima fortuna del genere si manifesta anche nuovamente la passione per l'esotismo: questa tradizione si modifica e diventa tradizione di viaggio e passione per il pittoresco, anche su impulso di una nota tendenza inglese del XVII secolo. Tale tendenza si sviluppa anche in Italia: come ricorda Gallo, infatti, l'odeporica è presente

---

<sup>27</sup> V. Gallo, *Il "Libro di lettere" nel Settecento*, Edizioni QuiEdit, 2017, pp. 37-38.



anche nella Penisola; tuttavia, questa tendenza si sviluppa quasi sempre in commistione con altri generi letterari come il diario.<sup>28</sup>

L'epoca d'oro del romanzo epistolare è già finita nel 1790: si diffondono infatti dei romanzi detti "dell'esilio" da Versini in cui rientrano anche le due opere di cui ci occupiamo.

L'opera di Foscolo è descritta dallo studioso come molto simile a quella di Goethe ma più dinamica e meno monotona, mentre quella di Senancour viene presentata come una creazione in linea con la tradizione delle origini; in particolare per la forma monodica.

---

<sup>28</sup> Ivi, pp. 128-129.

## 2. COMPARAZIONE STILISTICA TRA *OBERMAN* E *LE ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTIS*

### 2.1 *OBERMAN* E IL CRESPUSCOLO DEL ROMANZO EPISTOLARE

Malgrado la provenienza geografica e in un certo senso sociale differente dei due autori le due opere prese in esame possono essere messe a confronto per molti aspetti, come abbiamo anticipato nell'introduzione: sicuramente le tematiche in comune sono innumerevoli, ma non possiamo innanzitutto prescindere da una comparazione stilistica con le linee guida del romanzo epistolare espresse da alcuni studi descrittivi, in quanto, come già detto, non esiste una poetica del genere vera e propria<sup>29</sup>.

Tuttavia, prima di parlare degli aspetti stilistici bisogna chiarire la dinamica del rapporto autore/narratore/personaggio, innanzitutto in *Oberman*: non abbiamo assolutamente certezza che si tratti di un'opera autobiografica, anche se ci sono degli indizi che lo fanno presagire ed intuire.

Secondo Bercegol, malgrado l'opera di Senancour sia fortemente vicina al *journal intime*, non si può individuare con certezza quanto di personale ci sia nello scritto di *Oberman*; l'io dell'autore sarebbe troppo poco distinto e appena sfumato rispetto a quello del narratore<sup>30</sup>. Questa lettura si contrappone a quella di Monglond<sup>31</sup> che studia *Oberman* come *journal intime* tout court e per questo ritiene che date e luoghi indicati nell'opera siano personali e corrispondenti a esperienze dell'autore; per Bercegol questo è inammissibile in quanto è evidente come Senancour abbia alterato queste indicazioni spazio-temporali, rendendo quindi azzardata la lettura di queste coordinate come personali dell'autore.

---

<sup>29</sup> Vedere ad esempio: L. Versini, *Le roman épistolaire*, PUF, 1998.

<sup>30</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018.

<sup>31</sup> A. Monglond, *Le journal intime d'Oberman*, Arthud, 1947.

A tal proposito è interessante anche la riflessione di Pizzorusso<sup>32</sup> che, analizzando la lettera LXXXIX sostiene come le considerazioni del narratore siano in realtà di Senancour: in particolare secondo Pizzorusso i passi sulla vita a Immestrom sono in realtà allusioni alla condizione personale dell'autore. Inoltre, le riflessioni sulla necessità di scrivere “je ferai bien de me démettre à imaginer du moins le rôle d'un homme” sarebbero ragionamenti dell'autore che già in alcune delle sue note aveva parlato di questo argomento.

Oltre agli aspetti testuali, lo studioso ricorda anche il presunto legame dei personaggi di Fonsalbe e di Mme. Del\* con il compagno di scuola François Marcotte e sua sorella Mme. De Walckenaer. Questo legame è teorizzato da Monglond ed è studiato anche da Le Gall<sup>33</sup>; Bercegol stessa lo indica come probabile nella biografia della sua edizione di *Oberman*.

Vediamo quindi che il rapporto autore-narratore è molto problematico riguardo a quest'opera, per questo procedendo nell'analisi bisogna tenere conto di queste ambiguità e difficoltà.

Riflettendo sull'opera, possiamo definirla un romanzo epistolare sui generis; ma perché questa definizione?

Innanzitutto, bisogna considerare che il secolo in cui è collocata l'opera, il XIX, è il secolo considerato di declino per il romanzo epistolare e parimenti d'affermazione dell'autobiografia. Questo nuovo genere, per la definizione del quale rimandiamo al pensiero di Lejeune<sup>34</sup> e il cui modello principale sono le *Confessioni* di Rousseau, diventa cardine in questo secolo. È possibile anche individuare alcuni passi dell'opera in cui l'“io” dell'opera preannuncia di volersi staccare ed emancipare dal genere del romanzo<sup>35</sup>: ad esempio citiamo la lettera LX dove leggiamo:

Un solitaire ne vous parlera point des hommes que vous fréquentez plus que lui. Il n'aura pas d'aventures, il ne vous fera pas le roman de sa vie.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> Pizzorusso Arnaldo. *L'allusion biographique dans une lettre d' « Oberman »*. In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1967, n°19, pp. 129-142.

<sup>33</sup> B. Le Gall, *L'imaginaire chez Senancour*, J. Corti, 1966, tomo I, pp.115 e ss.

<sup>34</sup> P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, Armand Colin, 2014.

<sup>35</sup> Malgrado nell'estratto ci sia la terza persona è sempre il protagonista che parla rivolgendosi al corrispondente. Il “solitaire” dell'estratto infatti è da identificarsi con il protagonista stesso che, in questa lettera, cerca di dare una sorta di manifesto programmatico della sua scrittura.

<sup>36</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp. 282 e ss.

Questa breve citazione è portata come esempio anche da Bercegol nell'introduzione alla sua recente edizione di *Oberman*: la studiosa francese infatti sostiene, citando una definizione di Versini, che con l'opera di Senancour il genere del romanzo epistolare sia già arrivato al suo crepuscolo.

Anche nell'opera di Le Gall<sup>37</sup> troviamo un capitolo dedicato al rapporto con il romanzo; la studiosa mette in evidenza, come emerso nella lettera citata in precedenza, il rifiuto del romanzo da parte dell'"io" del romanzo di Senancour ma afferma che questo rimane ugualmente legato al genere del romanzo epistolare. Questo legame teorizzato da Le Gall rientra in un discorso più ampio secondo cui nelle opere di Senancour, quindi anche *Oberman*, sarebbe impossibile trovare un ritmo e una struttura definite in quanto l'autore segue la sua interiorità senza gabbie stilistiche.

Proprio per questa dedizione alla propria interiorità le lettere rappresentano un mezzo perfetto di espressione in quanto permettono la ripresa ripetuta di temi ritenuti importanti e in generale danno la possibilità di seguire il flusso dell'interiorità. La discontinuità e frammentarietà delle lettere è ben esemplificata dalla metafora del palombaro: come questo non può stare immerso troppo a lungo, ma deve riemergere, così non è possibile stare troppo a lungo immersi nell'interiorità dell'animo e occorre riemergere; di qui la lunghezza differente delle lettere.

In *Oberman* questa immersione nell'interiorità è poi estremizzata per via della schiacciante monodia del romanzo, con il corrispondente praticamente assente, aspetto che cozza con la caratteristica polifonia del genere che vediamo nei grandi modelli e che viene ricordata e teorizzata sia da Versini sia da Le Gall.

### 2.1.2 I TRATTI DEL ROMANZO EPISTOLARE IN *OBERMAN*

Passando a delle questioni più pratiche possiamo cercare di enumerare le principali convenzioni del romanzo epistolare riprese dall'opera francese: in primo luogo possiamo ricordare la tipica *lamentatio* per il ritardo della risposta o per la brevità della stessa piuttosto che per il contenuto; in secondo luogo c'è anche la tipica celebrazione della

---

<sup>37</sup> B. Le Gall, *L'imaginaire chez Senancour*, J. Corti, 1966, tomo II, Cap. II.

presenza fisica dell'interlocutore come preferibile alla corrispondenza epistolare. È opportuno a questo punto fornire alcuni esempi delle convenzioni presentate in precedenza: in primo luogo citiamo la lettera LXX:

Quoique ma dernière lettre ne soit partie qu'avant-hier, je vous écris sans avoir rien de particulier à vous dire. Si vous recevez les deux lettres à la fois, ne cherchez point dans celle-ci chose de pressant.<sup>38</sup>

In questa semplice frase possiamo notare due tra gli stilemi tipici del romanzo epistolare e della corrispondenza in generale: in primo luogo vediamo l'abitudine di aprire la lettera con una parentesi sul lato pratico della corrispondenza, con la possibilità di sovrapposizione delle consegne per la non regolarità della posta: scrivere lettere non è un'operazione meccanica e se in alcuni periodi può regnare il silenzio in altri le missive potranno anche accavallarsi per la quantità di notizie da dare e per la necessità di confortarsi con la scrittura.

In seconda battuta notiamo un altro elemento interessante, ovvero l'allusione al fatto che le lettere spesso non servano esattamente a raccontare un avvenimento o qualcosa di concreto ma che siano giusto un esercizio per curare la propria anima, questo riferimento all'effetto benefico della scrittura e della corrispondenza epistolare è fortemente caratteristico del genere e vedremo ciò anche in Foscolo con il suo Jacopo Ortis che alcune volte, durante giornate particolarmente dure o dopo avvenimenti notevoli, trova conforto che nello scrivere delle lettere all'amico Lorenzo. Un secondo esempio che può fare al caso nostro è nella lettera LIV:

Vous trouvez que ce n'était pas la peine de quitter sitôt Lyon pour m'arrêter dans une ville. Je vous envoie pour réponse.<sup>39</sup>

In questa lettera troviamo un esempio dell'abitudine tipica della corrispondenza di richiamare all'attenzione un argomento della lettera precedente e di annunciare che si sta per rispondere; questi stilemi, in romanzi epistolari meno monodici, contribuiscono a dare coerenza ed organicità all'opera e servono a permettere al lettore di non confondere le

---

<sup>38</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp. 335-338.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 273-274.

voci dei corrispondenti, si può dire che si tratta di una sorta di connettore logico-narrativo. Tuttavia, questo non avviene sempre in *Oberman* in quanto spesso non c'è alcun riferimento al corrispondente anche per diverse lettere consecutive, con il risultato che l'opera scivola nel diario allontanandosi dal romanzo epistolare.

L'ultimo esempio che vogliamo evidenziare è la lettera LXI:

Si vous trouvez un moment, envoyez-moi vos idées sur tous les détails<sup>40</sup>

In questa frase troviamo un altro stilema tipico del romanzo epistolare, è evidente infatti la richiesta di risposta di Oberman al suo interlocutore; questa caratteristica ritorna in moltissimi romanzi epistolari e, in questo caso, è contrassegnato da una grande cortesia visto che Oberman non pretende la risposta ma ne chiede una solo e soltanto se il suo interlocutore avrà tempo. La modalità della richiesta della risposta però può cambiare, vedremo soprattutto in Foscolo che in momenti di particolare difficoltà personale e solitudine Jacopo Ortis chiederà consigli e conforto a Lorenzo in maniera quasi aggressiva a causa della sua disperazione e del suo stato emotivo fortemente turbato e scosso.

Da segnalare anche la lunghezza mai omogenea delle lettere: basti pensare alla lettera IV che si compone di diversi frammenti raccordati insieme. Questa discontinuità nella lunghezza sarebbe una manifestazione nell'opera della tormentata interiorità dell'autore e della mancanza di una struttura e di un'organizzazione definita; questi ed altri aspetti sono messi in evidenza da De Gall che parla di una sorta di disgregazione della scena romanzesca in quanto tale e della mancanza di un intrigo che avanzi e che si dipani a vantaggio di un costante e continuo riflettere del protagonista.

Un esempio calzante è la lettera XVI dove il personaggio estasiato dalla vista a Fontainebleau si lascia andare, nel breve scritto, a una sequenza di esclamazioni dal tono quasi lirico per descrivere la magnificenza e i sentimenti che gli provoca il paesaggio.

Un altro esempio pregnante è la lettera LVI che è di sole sei righe ed esprime una riflessione sullo stato emotivo e percettivo delle emozioni nell'interiorità del personaggio;

---

<sup>40</sup> Ivi, pp. 285 e ss.

si percepisce il cammino personale del protagonista e la ricerca della purezza di sentimenti e di percezione che solo il sublime e la purezza dell'infanzia possono dare. Questa disomogeneità che abbiamo evidenziato è tipica del romanzo epistolare, ma è un tratto assai comune anche del *journal intime* in quanto genere basato su riflessioni o aneddoti di chi scrive che forzosamente non possono mai avere una lunghezza omogenea; non a caso questa caratteristica come vedremo è presente nell'opera di Foscolo ma anche nella *Vita* di Alfieri.

### 2.1.3 LE CARATTERISTICHE DEL ROMANZO EPISTOLARE ASSENTI IN *OBERMAN*

In ogni caso non possiamo in alcun modo dire che l'opera presa in esame rispetti le caratteristiche romanzo epistolare nella sua totalità: infatti sono numerose le caratteristiche del genere che vengono trascurate dall'autore francese e che rendono l'opera un romanzo epistolare sui generis.

Un aspetto che, seguendo le riflessioni di Versini, accomuna *Oberman* ad altri romanzi epistolari è la passione per l'esotismo e soprattutto per il viaggio che deriverebbe dalle *Lettres Persanes*; evidentemente non si può parlare di esotismo per la nostra opera ma si può sicuramente rimarcare l'importanza del viaggio attraverso la Francia e si deve allo stesso modo evidenziare la presenza di un esotismo "prossimo" che vede nella Svizzera un mondo totalmente differente e distaccato; questo amore per la terra elvetica ha una lunga tradizione letteraria, che ci conduce finanche ad Alfieri.

In primo luogo, fra le mancanze bisogna rimarcare l'assenza di una cronologia "pubblica": nella corrispondenza di *Oberman* infatti non ci sono riferimenti, né meccanici (sulla data ad esempio) né tematici, alla storia contemporanea come invece troviamo nell'opera di Alfieri o, come vedremo, nelle lettere di Foscolo.

La differenza tra le due situazioni è che in mancanza di riferimenti alla storia contemporanea non si cerca di far coincidere il dramma interiore ed individuale di chi scrive con le problematiche e le sciagure dell'epoca in cui è ambientata l'opera; questa, come sappiamo, è una delle caratteristiche capitali dell'opera di Foscolo che lega il declino mentale di Jacopo Ortis alla delusione per le azioni del suo idolo di gioventù Napoleone.

La questione della presenza, e del tipo, di data nei romanzi epistolari è stata a lungo dibattuta: possiamo ricordare a tal proposito il contributo di Versini che nel suo saggio parla della data come di un elemento definitorio del genere preso in esame e fornisce un lungo catalogo (arricchito da esempi) dei vari modi diversi di indicare la data e delle loro diverse utilizzazioni.

Non possiamo certo dire che nell'opera di Senancour ci si trovi di fronte a una cronologia decorativa come nelle *Lettres Persanes*, ma sicuramente come in altre opere qui la



datazione serve per definire e carteggiare in maniera più precisa le tappe di un processo, in questo caso della peregrinazione del protagonista e dell'avanzamento del suo malessere. In ogni caso, come già detto, la datazione serve solo a tratteggiare il percorso di *Oberman* e non a legare la sua vita alla storia contemporanea come invece accade in Foscolo. Possiamo mettere in evidenza come la data sia quasi un elemento accessorio, tanto che non c'è coerenza nel formato della stessa; impedendo quindi il rapporto preciso con la storia contemporanea.

Di diverso avviso è Didier che nella sua introduzione<sup>41</sup> cassa *Oberman* come romanzo e lo fa afferire al *journal intime*; in tal senso secondo lei la struttura è fortemente caratterizzata dalla divisione delle lettere in annate e dal formato della data. Malgrado la lunghezza delle lettere sia variabile possiamo notare un movimento discendente verso la lunghezza “zero” del quarto anno che poi ricomincia a salire. Questo silenzio strutturale, secondo Didier, è funzionale: corrisponderebbe infatti al momento della Rivoluzione francese; simbolicamente quindi il protagonista non vuole parlare di un evento che per l'autore stesso ha rappresentato un qualcosa di dimenticabile.

Nella datazione, alla forma classica che prevede città, giorno, mese e anno si sostituiscono forme più sintetiche con il solo mese e l'anno o altre ancora con la città indicata attraverso sigle: ad esempio la lettera LXII ha solo l'indicazione del mese e dell'anno (juillet, VIII) oppure la lettera LXXIV indica il luogo solo con una sigla (Im.).

In ogni caso anche nella forma completa della data città, giorno e mese, anno troviamo delle differenze: infatti spesso tra città e mese e giorno non si trova la virgola di separazione come si trova sempre tra mese e anno; ad esempio la prima lettera presenta la data nella forma “Genève 8 juillet, première année”.

Si potrebbe in questo senso affermare che l'opera di Oberman prende molto dal filone del diario, (secondo la classificazione di Lejeune): si può dire ciò perché la presenza del corrispondente, come già accennato, ha un ruolo marginale, non è infatti troppo presente se non come supporto necessario alla corrispondenza; non sappiamo molto di lui se non alcune delle sue opinioni riprese da Oberman per annunciare la risposta.

Questa mancanza, riprendendo ancora l'opinione di Versini, è fondamentale in quanto la polifonia è uno dei tratti definitivi del genere insieme alla data; la motivazione di questo artificio sarebbe evitare la noia ma allo stesso tempo permettere a diversi personaggi di

---

<sup>41</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di B. Didier, Champion, 2004.

svilupparsi ed evolvere dal punto di vista personale e psicologico. È evidente in questo particolare aspetto l'influenza della *Julie ou la Nouvelle Héloïse* di Rousseau che è considerato il padre nobile di questo genere in chiave moderna ma che a sua volta deve molto se non tutto alla lezione di Ovidio nelle sue *Heroides*.

Anche secondo Le Gall<sup>42</sup> la monodia dell'opera è un tratto anomalo in confronto all'ortodossia del romanzo epistolare; secondo la studiosa questa scelta è frutto della volontà di mostrare il fluire debordante dell'interiorità che non lascia la possibilità al corrispondente di rispondere e di esprimersi.

Per tutti valga l'esempio della lettera II dove il corrispondente non è mai menzionato direttamente o indirettamente; o ancora possiamo citare la lettera LXXX che, come vedremo, è una lettera di pura riflessione in totale assenza della controparte. In ogni caso la questione della polifonia è problematica perché possiamo dire che essa diventa determinante per il genere del romanzo epistolare negli anni Sessanta del diciottesimo secolo quindi la consuetudine non era ancora così radicata. Riguardo la presenza e il "mascheramento" del corrispondente bisogna anche prendere in considerazione il fatto che le lettere dell'opera rientrano nel filone delle *lettres d'idées*, filone in cui era assolutamente normale assegnare un ruolo marginale alla controparte. Per un esempio di questo genere letterario si può pensare alle *Lettere a Lucilio* di Seneca; come *Oberman* infatti quest'opera è caratterizzata da lettere dove si discute di grandi temi universali come il suicidio. Tuttavia, la lettera d'argomentazione non è il solo registro presente nell'opera di Senancour che annovera anche lettere più liriche come la XI.

La polifonia, secondo Béatrice Didier, è un tratto tipico del romanzo epistolare ma è altresì legato a una socialità di *Ancien Régime*, di cui la studiosa considera un'ultima recrudescenza *Delphine* di Madame de Staël. C'è quindi una dicotomia tra la teoria di Le Gall che vede la polifonia come un tratto ancora in affermazione al momento della pubblicazione dell'opera e quella di Didier che lo vede invece come un artificio già in declino.

Degno di nota è anche il sistema delle note: le note dell'editore infatti sono presenti ma non sono mai troppo specifiche, al contrario ad esempio dell'opera di Foscolo dove le note di Lorenzo Alderani, colui che diede forma all'opera concretamente, sono presenti e aggiungono informazioni. Concretamente, all'inizio dell'opera di Senancour abbiamo

---

<sup>42</sup> B. Le Gall, *l'imaginaire chez Senancour*, J. Corti, 1966, Tomo I, Cap. II.

una sezione personale detta “Observations” dove alla fine si legge “les notes sont toutes de l’éditeur”, dicitura sostituita nell’edizione del ’33 con “les notes indiquées par des lettres sont à la fin du volume”. Questo sta alla base della teoria di Le Gall secondo cui le note attribuite all’editore sarebbero in realtà interventi autoriali, un po’ come quelli di Ariosto tra un’edizione e l’altra del *Furioso*.

Effettivamente nell’edizione utilizzata abbiamo delle note numerate di Bercegol, delle note indicate da asterisco che sono le varianti delle varie edizioni e delle note indicate da lettere che, stando all’introduzione, sono le note dell’autore che nell’edizione del ’33 erano relegate al fondo del volume e che propongono quasi sempre delle lezioni alternative senza particolari commenti.

In ogni caso per approfondire l’autorialità o meno delle note bisognerebbe procedere ad un’analisi filologica soprattutto delle edizioni postume in quanto abbiamo notizia di cospicui interventi degli editori per cercare di nobilitare l’opera e renderla meno ostica per il pubblico che in un primo momento non aveva apprezzato lo scritto di Senancour. Secondo Didier le note sono una sorta di dialogo tra i due “io” di Senancour; in particolare la studiosa mette l’accento sulle note dove ci sono delle ammonizioni morali. Sembra quasi che Senancour voglia evitare a chi legge di commettere gli stessi errori del protagonista; un esempio è alla lettera VII dove una nota recita:

Jeune homme qui sentez comme lui, ne décidez point que vous sentirez toujours. Vous ne changerez pas mais les temps vous calmeront.<sup>43</sup>

Questa nota è interessante in quanto, se si accetta la lettura autobiografica dell’opera, è evidente la sua natura posteriore e fa intendere come l’autore sia maturato e cresciuto e voglia erigere la sua esperienza personale a insegnamento universale.

Questo atteggiamento censorio verso il proprio io passato è tipico anche della scrittura autobiografica di Alfieri che, riscrivendo la sua gioventù commenta le sue azioni e le sue antiche idee con un atteggiamento fortemente critico. Nel caso dell’autore piemontese però la critica riguarda soprattutto l’avanzamento nel suo processo di “spiemontizzazione”, mentre in *Oberman* siamo nell’ambito del processo di maturazione come persona.

---

<sup>43</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, p. 92.

Un'altra piccola spia che ci porta a propendere verso il genere del diario quando parliamo di *Oberman* è il fatto che sovente vengono indicate e consigliate delle letture o delle opere d'arte importanti per il protagonista, che lo hanno aiutato a lenire il suo malessere: è il caso della lettera XXXVIII dove troviamo una citazione a Montaigne ma soprattutto al sempreverde *Ranz des Vaches*, componimento musicale svizzero commentato da Rousseau nel suo *Dictionnaire de la musique*. Malgrado questa aria sia molto conosciuta e commentata sappiamo che era importante per Senancour in quanto la inserisce sia in *Aldomen* che nelle *Rêveries*<sup>44</sup>. Possiamo trovare questa abitudine anche nell'opera di Alfieri dove la lettura di Ludovico Ariosto è considerata fondamentale per la formazione personale dell'autore, tanto da dedicarvi numerose pagine e da ricordare con terrore il momento in cui questa gli è stata impedita durante i suoi studi. Questa caratteristica è tipica di molte scritture dell'io ma in particolare è ricorrente in strutture prettamente autobiografiche come diario o autobiografia.

Un tratto non romanzesco, messo in evidenza dal più volte citato studio di Le Gall consiste nel fatto che in *Oberman*, come in *Aldomen*, la scena romanzesca perde significato: sostanzialmente l'azione non avanza o avanza intervallata da "depressioni" narrative che non permettono a qualsivoglia intreccio di svilupparsi. Questo incedere lento dell'intreccio sarebbe da legare al clima di generale incertezza che regna nell'opera come specchio dell'interiorità tormentata dell'autore.

Ad esempio, se leggiamo la lettera XXIV non troviamo alcuna azione ma solamente delle considerazioni personali su delle tragedie e sul ruolo di attore.

Questo ci spinge a due considerazioni: da un lato il parlare di forme d'arte e gusti artistici è un carattere tipico del *journal intime*, e come tale ci allontana dal romanzo epistolare; dall'altro questo excursus potrebbe essere letto come un esempio della già citata *lettres d'idées* dove si discute di grandi temi generali, in questo caso la tragedia.

In seconda battuta possiamo ricordare i vari passi dell'opera di Alfieri in cui questa particolarità emerge: in particolare durante il racconto della sua formazione l'autore astigiano dedica numerose pagine alla descrizione delle letture importanti per la sua persona; ricordiamo un'altra volta l'importanza data alla lettura di Ariosto in giovinezza, tanto che quando è privato dei volumi il giovane poeta piemontese vive una vera e propria tragedia personale. In via generale possiamo affermare che, in questo contesto, l'utilizzo

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 467.

di questa tematica sia totalmente coerente in quanto l'opera di Alfieri è considerata un'autobiografia contaminata con il diario e quindi il racconto dei propri legami con le varie forme d'arte è considerato funzionale ad esprimere meglio la propria persona.

#### 2.1.4 CONSIDERAZIONI STILISTICHE GENERALI SU *OVERMAN*

Riprendendo la teoria di Le Gall secondo cui il ritmo e lo stile dell'opera di Senancour sono fortemente influenzati dal flusso della sua interiorità possiamo fare delle considerazioni più specifiche sullo stile dell'opera. Ad un primo sguardo notiamo come le lettere siano intrise, soprattutto negli attacchi, di drammaticità; questo sentimento lascia poi spazio a diverse ed ampie riflessioni, con il risultato già evidenziato di azzerare quasi totalmente l'intreccio e il concetto stesso di scena romanzesca.

Un esempio calzante è la lettera LXXX<sup>45</sup> dove troviamo solamente riflessioni e l'azione rimane totalmente immobile senza mai avanzare: all'inizio il personaggio si esprime solamente con dei verbi di riflessione come "penser" o "croire" ed in seguito inizia a articolare la vera e propria dichiarazione programmatica. Per raggiungere questo risultato di "sospensione" ci sono diversi espedienti stilistici, comuni anche alle *Rêveries*, di cui ci occupiamo in maniera generale.

In primo luogo, abbiamo l'utilizzo dei puntini di sospensione: questa misura, presente in *Oberman* ma soprattutto nelle *Rêveries*, è importante e può avere diversi significati. Da un lato potrebbero essere un espediente per lasciare libero sfogo alla fantasia del lettore e permettergli di immaginare un seguito; dall'altro, più probabilmente, sono una sorta di metronomo delle emozioni e servono per indicare i momenti in cui l'emotività prende il sopravvento e persino esprimerla su carta diventa molto complicato se non impossibile. Ad esempio, possiamo leggere la lettera LXXIV<sup>46</sup> dove il protagonista si lamenta della noia che lo pervade; in questa breve lettera osserviamo come alla fine il saluto sia formulato come segue: "Cependant...adieu"; con l'utilizzo dei puntini di sospensione

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 365.

<sup>46</sup> Ivi, p. 347.

Senancour riesce a rendere molto bene la difficoltà nel separarsi dal corrispondente e lo strazio che pervade chi scrive.

Questa ricerca di resa dell'interiorità attraverso lo stile si dipana anche nella sintassi: come riporta De Gall infatti la struttura non è quasi mai periodale; questo vuol dire che l'apodosi o si prolunga in una costruzione alla latina con il verbo alla fine o cade subito in netta sproporzione con la protasi. Questo procedimento evidentemente serve a dare importanza ai concetti espressi nella stessa, o attraverso un'enumerazione o attraverso una posizione di rilievo in un segmento di periodo molto ridotto. In alcuni casi l'enumerazione si dipana anche attraverso un segmento anaforico che lega insieme i concetti, è il caso della lettera LXII dove leggiamo:

J'aime mieux encore une très grande ville qui réunisse tous les avantages et toutes les séductions de l'industrie humaine : où l'on trouve [...] : où l'on puisse, dans son immense population [...] : où l'on puisse se perdre[...].<sup>47</sup>

Interessante come l'enumerazione dei vantaggi della grande città avvenga con la reiterazione della formula “où l'on puisse/trouve” per coordinare i vari argomenti.

Un esempio invece di enumerazione più canonico è dato dalla lettera XLIV dove leggiamo:

Rome avait changé le monde : et Rome changeait. La terre inquiète, agitée, opprimée ou menacée, instruite et trompée, ignorante et désabusée.<sup>48</sup>

Interessante qui come nella prima parte l'enumerazione a quattro elementi formi un climax, il cui elemento finale è messo in evidenza dall'utilizzo della congiunzione piuttosto che dalla virgola; nella seconda parte invece notiamo la tipica disposizione per coppie con una sorta di chiasmo tra “instruite” ed “ignorante” e “trompée” e “désabusée” dove la prima coppia è antinomica e la seconda è sinonimica. Come accennato le enumerazioni sono molto presenti nello stile di Senancour; a volte si tratta di elenchi binari, a volte di elenchi ternari (i cosiddetti *tricola*). Questo espediente è comune in molti autori del secolo: come vedremo lo ritroveremo in Foscolo ma è anche uno dei marchi di fabbrica dello stile di Vittorio Alfieri.

---

<sup>47</sup> Ivi, pp. 288-289.

<sup>48</sup> Ivi, pp. 206 e ss.

In Alfieri come in Senancour il ricorso all'enumerazione serve per mettere in rilievo un concetto, tuttavia possiamo rilevare delle differenti sfumature: nel caso di Senancour serve ad esprimere l'esitazione dell'animo che cerca la parola giusta per esprimere un concetto capitale ai suoi occhi; nel caso di Alfieri invece il ricorso ai *tricola* rientra nel piano di una scrittura espressiva dell'autore piemontese, con le triadi di parole Alfieri vuole dare un'idea di potenza e espressività forte. Un buon esempio dell'utilizzo di questo espediente nell'opera di Senancour è la lettera XXXVII dove leggiamo:

Je déplore ses pertes ; l'indifférence, l'union, la possession tranquille.<sup>49</sup>

Vediamo chiaramente come il concetto di “pertes” venga messo in evidenza dall'enumerazione di tre elementi consecutivi separati da virgole; tuttavia gli elementi dell'enumerazione possono anche essere coordinati per asindeto come ad esempio nella già citata lettera XLIV dove troviamo:

Une même domination, les mêmes intérêts, la même terreur, le même esprit de ressentiment et de vengeance contre le peuple-roi, tout rapprochait les nations.<sup>50</sup>

In Alfieri prendiamo ad esempio una frase del capitolo settimo dell'epoca terza, dove leggiamo:

Molti non mi riconoscevano quasi più attesa la statura che in quei due anni mi si era infinitamente accresciuta; tanto era il bene che mi aveva fatto alla complessione quella vita variata, oziosa e strapazzatissima.<sup>51</sup>

Come vediamo la natura dell'enumerazione alfieriana è differente; soprattutto per la sua natura con evidente climax per rimarcare il concetto espresso dall'autore piemontese. Possiamo notare l'utilizzo del superlativo assoluto, stilema tipico di Alfieri, nell'ottica sempre di marcare il concetto; è quasi del tutto assente il valore dell'enumerazione come esitazione personale ed interiore che troviamo molto spesso in *Oberman*.

---

<sup>49</sup> Ivi, pp. 165 e ss.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 206 e ss.

<sup>51</sup> V. Alfieri, *Vita*, [in rete] [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it), pp. 43-44.

Interessante anche l'utilizzo della negazione per la descrizione, accompagnato da uno smodato utilizzo dell'irrealtà nel passato per sconfinare sempre nella sfera dell'indicibile. A tal proposito richiamiamo la fine della lettera XII il narratore descrive per negazione l'uomo che si para davanti ai suoi occhi ogni giorno, manifestando la sua disillusione dopo aver conosciuto la semplicità di Fonsalbe:

Un jeune homme chagrin, sans dignité, sans sagesse, sans onction.<sup>52</sup>

Secondo Béatrice Didier poi assistiamo nell'opera all'abolizione dell'uso del presente a vantaggio di un'irrealtà nel passato espressa con l'uso ottativo; questo sarebbe un segno inequivocabile della *mélancolie* e della negatività che caratterizzano il personaggio di Senancour.

In generale, riguardo la lingua di Senancour, Didier sostiene che vi sia il problema di tradurre il linguaggio romantico non accessibile a tutti quasi come si trattasse di una lingua straniera. Per aggirare questa difficoltà di traduzione Senancour ricorre all'utilizzo del paesaggio, il celebre paesaggio romantico: il paesaggio è un veicolo di descrizione e serve ad esprimere altro rispetto al suo mero aspetto; anche nei casi dove non è esplicitato questo utilizzo è deducibile e per questo si può dire che ogni aspetto del romanzo divenga segno dell'esistenza e della condizione umana.

Come accennato in precedenza, Senancour dà forza alla sua opera attraverso il mito: ciò non significa ricorrere all'antichità per legittimare la sua opera e i suoi sentimenti ma sublimare e innalzare alcuni aspetti e paesaggi. Secondo Didier infatti possiamo leggere nell'opera il mito della montagna, dell'eremita, dell'isola, del viaggio, dell'erranza e molti altri. Questa mistificazione servirebbe a far uscire *Oberman* dalla categoria di semplice opera ed a erigerla ad esperienza universale dove anche la minima azione è un qualcosa di significativo e valido per tutta l'umanità.

---

<sup>52</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp. 105 e ss.



## 2.2 IL ROMANZO EPISTOLARE SECONDO FOSCOLO: JACOPO ORTIS E LA SUA DECADENZA

Il rapporto con la forma romanzo è sicuramente meno critico quando si prende in esame l'importante opera di Ugo Foscolo: *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*. Si parla di un romanzo epistolare più tradizionale e ortodosso come vedremo più avanti. Il rapporto tra autore e narratore nel caso di quest'opera è meno problematico come vedremo, le vicende di Jacopo ricalcano parte delle vicende di Foscolo e lo stesso Jacopo Ortis era un amico del poeta, morto suicida a Padova. Il legame tra il poeta e il suo libro era fortissimo tanto che in una lettera a Melchiorre Cesarotti definisce l'Ortis come libro del suo cuore.

Valga a tal proposito la definizione di Palumbo che definisce l'*Ortis* come “commento perpetuo all'intera vita di Foscolo”<sup>53</sup>. Tuttavia, non sarebbe corretto sovrapporre Jacopo e Ugo, in quanto non si tratta di un'autobiografia in senso stretto ma di un romanzo dove il protagonista è disegnato sull'autore.

Secondo Guido Bezzola, tra gli altri, la lettura dei grandi romanzi epistolari del '700 ha convinto e spronato Foscolo a comporre un'opera appartenente a questo genere; evidente l'influenza di Goethe, ma non per questo si può parlare di ripresa o di legame diretto in quanto anche Foscolo si distingue dall'opera dell'autore tedesco.

Indagando sul rapporto con l'opera di Goethe è facile trovare i molteplici punti in comune: ad esempio abbiamo la riscoperta della letteratura nazionale con il modello di Rousseau filtrato da Kant per Goethe e con la letteratura italiana di Petrarca e Parini nell'opera di Foscolo<sup>54</sup>. Per quanto riguarda le maggiori differenze dobbiamo citare l'importanza della politica per Jacopo Ortis, aspetto che con l'amore lo condurrà alla decisione del suicidio. Tuttavia, in una lettera del 1802 l'autore tenta di rivendicare la propria autonomia pur ammettendo una sorta di affiliazione spirituale con Goethe:

Riceverete dal signor Grassi il primo volumetto d'una mia operetta a cui forse diè origine il vostro Werther. Duolmi che voi non vediate se non i primi atti, per così dire della tragedia; gli ultimi sono i più veri e più

---

<sup>53</sup> M. Palumbo, *Foscolo, Profili di storia letteraria*, Il Mulino, 2010, p. 37.

<sup>54</sup> Per quanto riguarda l'opera foscoliana abbiamo dei chiari riferimenti a Petrarca e Parini rispettivamente nelle lettere del 20 novembre e del 4 dicembre 1798. Nel caso di Goethe invece segnaliamo l'influenza della concezione kantiana di Rousseau. Per una trattazione vedere E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, a cura di G. Raio, Donzelli, 1999.

caldi [...] Ho dipinto me stesso, le mie passioni, e i miei tempi sotto il nome di un mio amico ammazzatosi a Padova.<sup>55</sup>

Chiaramente vediamo come, pur ammettendo una probabile influenza dell'autore tedesco, Foscolo voglia rivendicare la propria autonomia e la veridicità di ciò che dipinge nella sua opera.

L'autore si mette al lavoro nel 1798, ma la scrittura verrà interrotta dalla fuga per l'arrivo degli austriaci; quando due anni dopo riprenderà l'opera l'esperienza di vita entra prepotentemente nel testo e nelle lettere dell'opera come vedremo in seguito.

Per comprendere il rapporto di Foscolo con il suo romanzo possiamo leggere la lettera a J.S. Bartholdy del 29 settembre, dove l'autore parla del suo perenne pensare al suicidio e della sua scelta di trattare la questione con un personaggio piuttosto che attraverso uno scritto teorico; questo ci porta a rimarcare un tratto comune con *Oberman* ovvero la riflessione su grandi temi universali che è da ricondurre all'influenza del genere della *lettre d'idée*. Interessante a tal proposito questo passo:

penetrarai nel santuario del mio cuore, interrogai tutte le mie passioni, rilessi tutte le malinconiche pagine che io aveva tentato di scrivere quando nell'esiglio, nelle sciagure domestiche, nelle pubbliche calamità [...] vedeva unico rifugio nella tomba.<sup>56</sup>

Tale estratto ci riporta a delle riflessioni già espresse riguardo a *Oberman*: innanzitutto notiamo come anche per Foscolo l'opera del romanzo epistolare sia un mezzo per esprimere e lasciar emergere la sua interiorità e le sue passioni.

Estremamente rilevante poi l'espressione "sciagure domestiche"; infatti se in *Oberman* non abbiamo un rapporto diretto ed esplicito con la storia contemporanea (malgrado l'opinione di Didier), in Foscolo al contrario si riscontra un legame fortissimo, con la delusione per le sorti della patria che contribuisce al decadimento personale di Jacopo Ortis. In generale poi abbiamo numerose corrispondenze con le vicende dell'autore, come nella lettera appena inviata dove leggiamo un riferimento all'esilio. Ricordiamo ad esempio la lettera scritta a Giuseppe Rangoni nell'aprile del 1797 a Bologna:

---

<sup>55</sup> U. Foscolo, *Epistolario (1794-1804)*, [in rete] [www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it).

<sup>56</sup> U. Foscolo, *Epistolario*, ed. nazionale., vol. II, Le Monnier, pp. 480 e ss.

Abbandonai la mia patria per vivere libero: rinunziai per l'indipendenza, ch'ho sempre adorato, alla gloria, ai commodi, ai miei genitori. Baciai le terre repubblicane con la divozione del vero democratico, e mi feci campione della libertà sacrificandole tutto. Sento per altro che il mio fisico non corrisponde al sentimento della mia anima, e che una salute spossata dalla terzana e tormentata da una ferita che m'impedisce gli uffizi del soldato mi consigliano a lasciar con onore un impiego che non è fatto per me.<sup>57</sup>

Questa lettera fa riferimento alla nota vicenda dell'esilio volontario in seguito all'avvento degli austriaci, Foscolo non vuole cadere in mano agli stranieri e abbandona la patria. Esattamente come Jacopo Ortis che non ha più alcuna speranza nel proprio paese.

Oltre a ciò non possiamo non nominare anche la Notizia bibliografica dell'edizione dell'Ortis di Zurigo pubblicata nel 1816; in questa testimonianza Foscolo garantisce la veridicità dei personaggi e degli episodi della sua opera, questo per legittimare il suo scritto e quindi di conseguenza anche le emozioni ivi espresse.

Come ultima dichiarazione programmatica di Foscolo è opportuno citare anche la lettera dedicatoria a Samuele Rogers dove leggiamo:

Io con questa operetta cerco alle volte e riveggo il mio cuore quale era uscito di mano della natura; mentr'oggi temo ch'ei sia rimodellato, e forse un po' troppo, dal mondo.<sup>58</sup>

In questo piccolo estratto notiamo uno degli aspetti più romantici di Foscolo: in primo luogo l'autore vuole utilizzare l'opera per ritrovare la sua interiorità, il suo cuore; ma ad essere importante è soprattutto la considerazione sul fatto che esso sia stato modificato dal mondo. Questa considerazione è tipicamente romantica nel tentativo diffuso all'epoca di recuperare le emozioni nella loro purezza, non a caso c'è un'esaltazione dell'antichità e dell'infanzia come momenti dove la corruzione non è ancora arrivata. Ricordiamo la presenza di questa riflessione anche in *Oberman*, nella breve lettera LVI scritta da Thun in Svizzera.

---

<sup>57</sup> U. Foscolo, *Epistolario (1794-1804)*, [in rete] [www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it).

<sup>58</sup> U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ed. nazionale, Le Monnier, pp. 549 e ss.

## 2.2.1 TRATTI DEL ROMANZO EPISTOLARE RISCONTRABILI IN FOSCOLO

Come fatto per l'opera di Senancour, tenteremo ora di enunciare i tratti che fanno dell'*Ortis* un romanzo epistolare propriamente detto, ancora dal punto di vista stilistico. Se nell'analisi dell'opera francese avevamo visto come la sua appartenenza al romanzo epistolare sia fortemente in discussione e oggetto di critica, nel caso di Foscolo possiamo dire che le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* ne rappresentano un manifesto per diversi aspetti, senza comunque dimenticare l'influenza del diario.

Analizzando il testo foscoliano possiamo riscontrare molti stilemi tipici, che abbiamo già segnalato per *Oberman*: la richiesta di risposta, lo scusarsi per il ritardo, il rimando ad altre lettere e la richiesta di aggiornamenti sulla vita di Lorenzo. Vediamo qualche esempio:

Da due mesi non ti do segno di vita, e tu ti se'sgomentato; e temi ch'io sia vinto oggimai dall'amore da dimenticarmi di te e della patria.<sup>59</sup>

In questo estratto, dalla lettera del 17 Marzo, leggiamo un riferimento alla frammentarietà abituale del rapporto epistolare e successivamente una sorta di giustificazione e rassicurazione sul fatto che lo scrivente non potrebbe mai dimenticarsi dell'amico.

Prendiamo poi un piccolo estratto dalla breve lettera del 14 Maggio ore 11:

Si, Lorenzo! -dianzi io meditai di tacertelo- or odilo [...].<sup>60</sup>

Questo breve passo ci dice qualcosa di interessante sul rapporto tra i due corrispondenti: mentre in *Oberman* abbiamo la sensazione di assistere a un flusso di coscienza qui si paventa la possibilità di censurare, di tacere qualcosa al destinatario.

---

<sup>59</sup> U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019, p. 413.

<sup>60</sup> Ivi, p. 434.

In seguito, citiamo un piccolo stralcio della lettera del 2 Giugno, nella sezione “All’alba”:

Lorenzo, non odi? T’invoca l’amico tuo.<sup>61</sup>

Queste poche parole sono significative in quanto ci presentano un rapporto partecipato tra i due ed una sincera amicizia, mutilata però dalla distanza in quanto Lorenzo non può essere accanto a Jacopo nel momento del bisogno.

Infine, in Foscolo troviamo anche lo stilema dell’effetto benefico della corrispondenza, ad esempio nella lettera del 20 Novembre dove leggiamo:

Piove, grandina, fulmina: penso di rassegnarmi alla necessità, e di giovarmi di questa giornata d’inferno scrivendoti.<sup>62</sup>

In questo breve estratto bisogna mettere in evidenza l’utilizzo di parole come “necessità” e “giovarmi” per esprimere l’effetto benefico della scrittura, tematica tipica del romanzo epistolare.

Passiamo ad un altro aspetto cardine come la presenza del corrispondente: Lorenzo è colui che raccoglie e fa redigere le lettere di Jacopo e il rapporto con lui è stretto e a tratti fraterno; da notare la nota “Al lettore” dove Lorenzo Alderani spiega come voglia “erigere un monumento” alla memoria del suo amico ma allo stesso tempo dettare un *exemplum* al lettore a patto che quest’ultimo abbia compassione per l’amico. Interessante il confronto con la sezione “Observations” di *Oberman* dove è sempre il protagonista a prendere la parola e non lascia nemmeno in quello spazio la parola al suo corrispondente. In generale poi possiamo parlare di un rapporto diverso tra le parti: nel caso di Lorenzo abbiamo la chiara impressione che Jacopo lo consideri un amico, che sia influenzato e toccato dalle sue opinioni più di quanto non lo sia il protagonista di *Oberman*.

Se prendiamo ad esempio la lettera del 13 Ottobre, nella parte prima possiamo leggere “Lorenzo, ti scongiuro, non ribattere più”<sup>63</sup>; questa esclamazione fa pensare a uno scambio epistolare acceso, con toni che non raggiungiamo quasi mai in *Oberman*.

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 445.

<sup>62</sup> Ivi, p. 345.

<sup>63</sup> Ivi, p. 389.

Anche nella lettera del 26 Ottobre possiamo leggere “La ho veduta, o Lorenzo, la divina fanciulla; e te ne ringrazio”<sup>64</sup>; questo ci fa immaginare un’influenza diretta di Lorenzo nella vita di Jacopo, forse nel fargli direttamente incontrare il suo amore o comunque spronandolo ad agire in tal senso.

Ancora nella lettera “ore 2” del 11 Dicembre a Padova possiamo leggere uno stralcio interessante:

P.S. Ricevo in questo momento le tue lettere- e torna, Lorenzo! La è pure la quinta volta che tu mi tratti da innamorato: innamorato sì, e che perciò? [...] E tu stesso non eri talmente entusiasta di Saffo, che pretendevi ravvisarne il ritratto nella più bella donna che tu conoscessi [...].<sup>65</sup>

In questo estratto possiamo riscontrare, oltre al rapporto stretto tra Lorenzo e Jacopo che parlano d’amore, anche il riferimento del protagonista a delle informazioni personali sul corrispondente. Questo costituisce una differenza rispetto a *Oberman* in quanto in un certo senso vediamo delinearsi l’immagine del destinatario, che non è solamente una controparte in quanto tale ma una persona con una propria personalità e con delle caratteristiche proprie.

Per quanto riguarda l’intervento dell’editore-corrispondente non possiamo poi non nominare l’inciso finale, quello sulla morte di Jacopo. Nelle edizioni moderne<sup>66</sup> questo passo a nome di Lorenzo è scritto sempre in un carattere diverso rispetto alle lettere, quasi a marcarne la differenza. Nel passo in questione viene descritto con trasporto e pietismo il ritrovamento del cadavere del giovane e le reazioni dei presenti, è simbolico il fatto che Jacopo sia morto solo nella sua stanza.

Ma non è il solo inciso di Lorenzo che troviamo nell’opera: a seguito della già citata lettera del 2 Giugno infatti abbiamo un inciso titolato “Lorenzo a chi legge”<sup>67</sup> che ci dice qualcosa di importante sul ruolo dello stesso Alderani: nel brano in questione Lorenzo interrompe volontariamente la serie di lettere, rompendo in un certo qual modo la quarta

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 392.

<sup>65</sup> Ivi, p. 405.

<sup>66</sup> Nelle edizioni antiche non sarebbe stato possibile. Sappiamo infatti che le edizioni, almeno fino alla zurighese del 1816 (marchiata Londra 1814), sono uscite sotto la supervisione di Foscolo che di volta in volta procedeva alla revisione del materiale. Come vediamo nelle edizioni in questione gli incisi di Lorenzo non erano scritti in caratteri differenti e quindi l’autore non avrebbe permesso una manipolazione, dato che denuncia pubblicamente il rimaneggiamento del suo testo ad opera del Sassoli per l’edizione bolognese.

<sup>67</sup> U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019, pp. 443-444.

parete, per raccontare la reazione addolorata di Jacopo alla morte di Lauretta. Ritroviamo qui lo stesso gusto patetico dell'inciso finale e parimenti una sincera partecipazione al dolore di Jacopo, per rimarcare l'amicizia che lega i due.

In conclusione, possiamo dire che il corrispondente nell'opera di Foscolo è presente in maniera più tradizionale rispetto all'opera di Senancour dove si tratta, come detto, praticamente di un mero supporto atto a giustificare la forma epistolare.

È possibile poi riscontrare, come in Senancour, la lunghezza mai omogenea delle lettere: se ad esempio confrontiamo la lettera del 20 Novembre con quella del 3 Gennaio notiamo le differenze: nella lettera autunnale abbiamo un dettagliato racconto del pellegrinaggio ad Arquà, mentre nella seconda si trova giusto una breve considerazione sul probabile ritorno di Odoardo.

Questa caratteristica assolve una funzione probabilmente diversa rispetto a quella teorizzata riguardo a Senancour: se nell'opera francese questo serve a evidenziare il fluire dell'interiorità dell'autore, nell'opera di Foscolo probabilmente si tratta giusto di un desiderio di aggiornare l'amico sugli sviluppi della vita dato che la monodia del romanzo non è così marcata come in Senancour.

Bisogna poi parlare della datazione delle lettere: in *Oberman* abbiamo riscontrato come la datazione non sia lontana dall'essere un mero dato decorativo in quanto non sempre precisa e coerente, ma soprattutto per l'isolamento del dramma personale del protagonista rispetto alla storia collettiva; in Foscolo questo cambia totalmente con la storia collettiva che entra prepotentemente in quella del protagonista.

Nell' *Ortis* le date sono molto più accurate, regolari, e precise: questo servirebbe per evidenziare e rafforzare il legame con la storia universale, legame idealmente premesso già nella prima lettera dell'opera dove Jacopo si duole delle sorti dell'Italia.

In linea generale possiamo dire che il dramma personale di Jacopo si dipana parallelamente alla sorte nefasta dell'Italia ridotta ormai a merce di scambio tra francesi e Austria; questo è confermato anche dalla biografia di Foscolo che combatté come volontario al fine di difendere la propria patria e rimase profondamente deluso dalle scelte francesi con il trattato di Campoformio.

### 2.2.2 I TRATTI DEL ROMANZO EPISTOLARE MANCANTI IN FOSCOLO

L'opera di Foscolo è un manifesto quasi perfetto del romanzo epistolare nel quale però è comunque possibile riscontrare qualche mancanza rispetto alle strutture standard.

In particolare è opportuno soffermarsi sulla monodia anomala del romanzo foscoliano: certamente si tratta di un romanzo monodico in quanto si dà spazio solo alle lettere e alle riflessioni di Jacopo e possiamo intuire i pensieri di Lorenzo solamente grazie alle parole del personaggio principale; tuttavia i due incisi "al lettore" scritti da Lorenzo sono degli squarci, delle proustiane "finestre" sul romanzo polifonico; infatti l'amico del protagonista in questi spazi continua la storia e fornisce dei dettagli maggiori che Jacopo non può o non vuole dare, aggiungendo degli elementi alla scena e facendo avanzare la scena romanzesca.

Non si tratta quindi di un ruolo minore o trascurabile ma di un vero e proprio personaggio che all'interno dell'opera ha un suo spazio e un suo ruolo.

Come già teorizzato da Le Gall tuttavia, la polifonia del romanzo è retaggio dell'antica società di *Ancien Régime* che tutti cercavano di sconfiggere e dimenticare. Accettando questa teoria non è quindi da escludere che anche Foscolo si sia adeguato alla nuova tendenza letteraria abbandonando la polifonia.

### 2.2.3 CONSIDERAZIONI STILISTICHE GENERALI SULL'ORTIS

Ci sono altri aspetti stilistici da analizzare nell'opera di Foscolo, alcuni dei quali comuni con le opere di Senancour e Alfieri. In particolare, troviamo anche qui l'uso del *tricolon*: se in Alfieri serve a esprimere potenza e vigore del personaggio anche nella scrittura e in Senancour, come detto, serve a esprimere e descrivere il disagio interiore crescente del protagonista, in Foscolo la situazione è leggermente diversa.



Troviamo infatti dei *tricola* quasi tutti caratterizzati da un *climax*, questo quasi a voler suggerire il progressivo aumento del dolore e della decadenza di Jacopo; nella lettera del 3 gennaio leggiamo:

urtarsi, spingersi, battersi<sup>68</sup>

o ancora, nella lettera del 28 ottobre:

mi arde, mi agita, mi divora<sup>69</sup>

riscontriamo qui un forte climax nel campo semantico della sofferenza e del tormento. Ma possiamo trovare anche dei *tricola* descrittivi e di enumerazione, come ad esempio nella lettera del 17 marzo dove abbiamo:

la guerra, il sapere, la gioventù<sup>70</sup>

In aggiunta possiamo anche soffermarci sulla lettera del 20 novembre: in questo testo infatti troviamo uno degli *excursus* presenti nell'opera. L'epistola esordisce nel presente, ma subito dopo inizia il racconto di una giornata di pellegrinaggio appena vissuta, questa tecnica ecfrastica è tipica di molti romanzi epistolari e serve a creare due tempi narrativi: quello della scrittura e quello del passato.

Questa separazione del momento della scrittura dagli avvenimenti narrati è evidenziata anche dall'inciso seguente:

Lorenzo, ne sono stanco; il rimanente del mio racconti, domani, il vento imperversa; tuttavia vo' tentare il cammino; saluterò Teresa in tuo nome.<sup>71</sup>

Come vediamo questo passo fa rientrare idealmente il lettore nel tempo della scrittura e ci fornisce anche un'idea e una dimostrazione della frammentarietà del processo epistolare di cui abbiamo più volte parlato: oltre alla differenza lunghezza delle lettere,

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 410.

<sup>69</sup> Ivi, p. 393.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 413 e ss.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 395 e ss.

abbiamo anche la possibilità che una singola lettera sia scritta in momenti e in giorni diversi.

A confermare questa consuetudine concorre anche l'abitudine ricorrente di Foscolo di datare i vari stralci di lettera con l'ora della giornata in cui è stato scritto; questo artificio oltre a dare l'idea della frammentarietà riesce altresì ad esprimere l'incedere del disagio e della disperazione del protagonista all'interno della stessa giornata.

Infine, è opportuno mettere in evidenza il grande ricorso alle domande nelle lettere di Jacopo: ad esempio, se prendiamo in esame la lettera del 12 Ottobre, notiamo i numerosi interrogativi che spaziano dal senso della vita fino ad arrivare al luogo dove cercare rifugio per andarsene dall'Italia.

L'utilizzo così frequente delle domande si può leggere in due modi antitetici, a seconda del ruolo e dell'importanza che vogliamo attribuire a Lorenzo Alderani: se consideriamo la sua presenza importante e determinante possiamo leggere questi quesiti come sincere richieste di consigli e di aiuto; al contrario, se ridimensioniamo la sua importanza, siamo evidentemente di fronte a delle domande retoriche, che servono a esprimere il tormento e l'indecisione di Jacopo.

### 3. UNA COMPARAZIONE TEMATICA TRA *OBERMAN* E *L'ORTIS*

Come è stato messo in evidenza le due opere sono ampiamente confrontabili dal punto di vista stilistico, ma evidentemente c'è anche la componente tematica che merita di essere analizzata e approfondita per marcare ancora più chiaramente le somiglianze tra i due scritti di cui ci occupiamo. In generale possiamo notare una comunanza di tematiche tra i due romanzi, malgrado la provenienza da due contesti nazionali differenti: come vedremo ritornano grandi temi universali del XVIII e il XIX secolo come il suicidio, l'amore e il rapporto con la religione; oltre a ciò abbiamo anche dei tratti assolutamente romantici come il tema dell'infanzia e dell'antichità come momenti dove la purezza dell'uomo era ancora non corrotta dalla modernizzazione. Logicamente ciascuna opera ha le sue specificità, che è opportuno tenere in considerazione: per quanto riguarda Foscolo è evidente un forte ruolo dell'attualità e l'entrata in scena di tratti neoclassici che approfondiremo; nell'opera di Senancour invece si nota la forte predominanza dell'elemento dell'*ennui*, che ritroveremo anche in *René* di Chateaubriand. Possiamo semplicisticamente dire che l'influenza che si manifesta maggiormente di queste due opere è quella del Romanticismo; tuttavia ci sono alcune considerazioni da fare a riguardo.

Innanzitutto, Foscolo non può essere definito prettamente romantico in quanto nelle sue opere emergono elementi tipici del neoclassicismo come il mito della Grecia antica, il ricorso alla mitologia e l'idealizzazione della bellezza. Oltre a ciò non deve essere dimenticata anche l'influenza illuminista viva e pulsante nel corpus del poeta senza dimenticare il fatto che, in generale, il Romanticismo del poeta italiano non è considerato come pieno e totale ma piuttosto viene sempre definito con l'etichetta di Preromanticismo e caratterizzato da aspetti come i temi politici, il patriottismo, la riabilitazione del suicidio ed altri temi<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> G.M. Anselmi, C. Varotti, *Tempi e immagini della letteratura*, vol.4: *il Romanticismo*, Mondadori, 2011 e M. Cerruti, F. Portinari, A. Novajra *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. IV: *il Settecento e il primo Ottocento*, UTET, 1992.

Allo stesso modo l'appartenenza di *Oberman* al Romanticismo è fortemente contestata: infatti anche se Sainte-Beuve e George Sand avevano cercato, durante il loro lavoro editoriale sull'opera, di farne una figura cardine ed esemplare del *mal du siècle* francese<sup>73</sup>, diversi critici come Bercegol non sono d'accordo.

Il riferire quest'opera solamente alla corrente del Romanticismo sarebbe, secondo la studiosa francese<sup>74</sup>, una banalizzazione della personalità del protagonista a un mero caso patologico e psicologico quando in realtà esso nasconde un mondo molto più vasto al suo interno.

L'autrice cita anche la nota biografica trasmessa da Boisjolin a Sainte-Beuve dove vengono esplicitate le reticenze di Senancour ad accettare questo inquadramento per la sua opera fatto col fine di riabilitarla, visto che esso non sarebbe assolutamente coerente con il suo progetto di scrittore. Malgrado ciò nella nota leggiamo anche che Senancour era attratto e rispettava il bisogno di libertà insito nel romanticismo, tanto da considerarlo fondamentale.<sup>75</sup>

### 3.1 LA CONCEZIONE DELL'ESISTENZA TRA SUICIDIO E APATIA

Il tema della concezione dell'esistenza, della sua utilità o vanità, è ricorrente nelle due opere così come in tutta la letteratura a partire dall'antichità. Se l'idea classica portava l'eroe che prendeva atto della sua vanità a togliersi la vita per liberarsi o per sfuggire alla vergogna, al contrario con il Romanticismo si può anche scegliere di "lasciarsi vivere" e prendere semplicemente atto della situazione. Nell'antichità, sia a Roma che in Grecia si riteneva che la vita non dovesse essere vissuta a tutti i costi quando non fosse più opportuno. In primo luogo, è opportuno ricordare l'idea tipicamente greca del suicidio con valore eroico, come veicolo per ritrovare la dignità; a tal proposito si possono citare i personaggi di Sofocle. Nelle sue tragedie infatti il tragediografo crea due personaggi come Antigone e Aiace che incarnano perfettamente l'ideale del suicidio eroico.

---

<sup>73</sup> Nella prefazione di Sand c'è una lunga analisi sul sentimento di impotenza e sulla sofferenza che caratterizza l'opera, paragonandola a altri capolavori come l'opera di Goethe.

<sup>74</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp. 9 e ss.

<sup>75</sup> Ivi, pp. 495 e ss.

Da un lato c'è Antigone che pur di non sottostare alle leggi dello stato incarnate dal padre e profondamente razionali e ingiuste preferisce togliersi la vita in quanto la vita non le corrisponde più; dall'altro abbiamo la figura di Aiace che, distrutto dalla vergogna per la sua azione in preda al delirio divino<sup>76</sup> preferisce togliersi la vita in quanto disonorato nel suo essere eroe. In secondo luogo, nella letteratura romana è evidente la forte influenza stoica, come vediamo nel pensiero di Seneca, in particolare nella definizione dei tratti distintivi della figura del saggio. Basti qui ricordare un passo delle lettere a Lucilio

Perciò il saggio vivrà non quanto può ma quanto deve. E considererà dove vivere, con chi, in che modo, e quale attività svolgere. Egli bada sempre alla qualità, non alla lunghezza della vita. Se le avversità che gli si presentano sono tante e turbano la sua serenità, si libera e non aspetta di trovarsi alle strette: non appena comincia a sospettare della sorte, considera seriamente se non sia il momento di farla finita. Non ritiene importante cercare la morte o accoglierla, morire prima o poi: non teme la morte come un grave danno: uno stillicidio non causa a nessuno grandi perdite. Non importa morire presto o tardi, ma morire bene o male; morire bene significa sfuggire al pericolo di vivere male.<sup>77</sup>

Come vediamo c'è un riferimento alla vita che in alcuni casi diventa prigione e starebbe al saggio e alla sua sensibilità capire quando è il momento di rimettersi in libertà e rinunciare all'esistenza stessa. Questo pensiero, questa concezione dell'esistenza, come dicevamo è tipica della filosofia stoica e influenzerà tutta la letteratura e il pensiero successivo.

### 3.1.1 LA PROSPETTIVA FOSCOLIANA

Il retaggio antico appena ricordato arriva e continua fino al XVIII e XIX secolo in tutta Europa, in particolare non si può non citare l'influenza e la figura di Goethe. Lo scrittore tedesco è infatti determinante per la definizione della poetica dell'*Ortis*.

Il *Werther* è un personaggio tormentato e deluso dalla vita, che sceglie il suicidio per liberarsi di una vita piena di infelicità e dolore; come per Jacopo Ortis il connubio di delusioni amorose e politiche spingono il giovane ad abbandonare le proprie speranze e con esse la vita.

Vi sono importanti analogie con il personaggio foscoliano come ad esempio il tema dell'amore o la maniera di morire, malgrado l'autore italiano tenti di dissociarsi

---

<sup>76</sup> Sofocle, *Antigone e Edipo Re*, a cura di E. Cantarella, BUR, 2012, pp. V e ss.

<sup>77</sup> L. A. Seneca, *Lettere a Lucilio*, [in rete] [www.ousia.it](http://www.ousia.it), p. 58.

parzialmente dall'autore tedesco. Nella parabola discendente di Werther possiamo trovare dei momenti dove il giovane, nello scambio con il corrispondente Alberto, rifiuta radicalmente la concezione antica del suicidio come gesto eroico:

“Ecco di nuovo i tuoi paradossi” disse Alberto “tu esageri ogni cosa, ma, almeno qui, hai certamente torto, nel paragonare il suicidio, ch  di questo ora si discorreva, con le grandi azioni; mentre il suicidio non si pu  considerare che come una debolezza. Certamente   pi  facile morire che sopportare con costanza una vita dolorosa.”<sup>78</sup>

Vediamo in questo passo una rinnegazione della teoria antica del suicidio come atto eroico; tuttavia il dolore e la delusione per la societ  incapace di cambiare portano comunque il protagonista a scegliere di togliersi la vita.

Nella sua lettera d'addio Werther si rivolge direttamente a Carlotta dicendo espressamente che   stata lei a donargli il calice della morte e che lui ne berr  senza esitazione anche se avrebbe preferito avere l'onore di morire per lei, di sacrificarsi eroicamente per lei.

Nell'opera di Foscolo il tema del suicidio e della morte   fortemente presente; tuttavia abbiamo una pi  netta polarizzazione tra la delusione per le sorti della patria (che,   bene sottolinearlo, non   disappunto per la societ  in generale) e la delusione d'amore per Teresa che sposa un altro uomo. Come vedremo, Jacopo Ortis scagiona l'amata dalle colpe per la sua morte, questa infatti coincide con una presa di coscienza della propria vanit  e con la delusione per il destino della patria. La scelta del modo di uccidersi per    del tutto speculare a quella di Werther e quindi al modello di Aiace: Ortis si toglie la vita trafiggendosi con una spada/pugnale e nella solitudine della propria stanza.

In ogni caso la posizione del personaggio nei confronti della morte   da subito chiara: gi  nella prima lettera infatti leggiamo:

Per me segua che pu . Poich  ho disperato e della mia patria e di me, aspetto tranquillamente la prigione e la morte<sup>79</sup>

Evidentemente quindi non c'  alcuna speranza nel futuro n  per s  n  per la societ , Jacopo Ortis gi  dall'inizio   rassegnato e non aspetta altro che la morte a patto che il suo

---

<sup>78</sup> J.W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, Oscar classici Mondadori, 1989, p. 65.

<sup>79</sup> U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019, p. 389.

corpo non cada in mano a stranieri nemici. Il fatto di aver perso la speranza riguardo la patria, com'è noto, è un elemento fortemente autobiografico in quanto Foscolo scelse l'autoesilio dopo che l'Italia fu consegnata all'Austria.

Un manifesto dell'idea foscoliana sul suicidio può essere considerata la lettera del 4 dicembre 1798, dove è raccontato l'incontro con Giuseppe Parini durante il suo peregrinare per l'Italia; in questa lettera Jacopo esordisce con una disanima sul ruolo dei letterati e quindi sulla sua condizione che lo vede costretto o a consegnarsi a uno stato straniero mendicando protezione o a cedere alla carriera cortigiana, posizione deprecabile in quanto perfetta per gli adulatori; parla poi della condizione dell'Italia e della sua illusione di essere colui destinato a liberarla. Il colloquio con il vecchio poeta porta Jacopo a realizzare la vanità del suo passato, del suo presente e del suo avvenire in quanto non ha alcuna possibilità di riuscire tutto solo a liberare la patria Italia senza farsi corrompere o senza compiere atroci delitti e nefandezze:

Allora io guardai nel passato - allora io mi voltava avidamente al futuro, ma io errava sempre nel vano e le mie braccia tornavano deluse senza pur mai stringere nulla, e conobbi tutta la disperazione del mio stato. Narrai a quel generoso Italiano la storia delle mie passioni, e gli dipinsi Teresa come uno di que' genj celesti i quali par che discendano a illuminare la stanza tenebrosa di questa vita. E alle mie parole e al mio pianto, il vecchio pietoso più volte sospirò dal cuore profondo: - No, io gli dissi, non veggo più che il sepolcro.<sup>80</sup>

In queste righe è riassunto tutto il dramma della condizione dell'eroe foscoliano che traccia un bilancio della sua vita e ne scopre l'inutilità: non è riuscito mai a ottenere nulla di ciò per cui si era battuto e anche l'idea di sacrificarsi per la patria viene smontata dalla lucida freddezza e razionalità dell'anziano Parini.

Realizzata la "disperazione del mio stato" il giovane Jacopo conclude, amaramente, che non gli resta che la morte; interessante la posizione di rilievo per questa considerazione inclusa in una proposizione di piccole dimensioni e dal ritmo cadenzato dall'inciso, evocativa per la poetica foscoliana anche la scelta della parola *sepolcro*.

Si tratta probabilmente del momento apicale della presa di coscienza della propria vanità da parte di Jacopo; malgrado l'idea della morte sia stata sempre contemplata lungo tutto il romanzo in questo passo è differente in quanto precedentemente c'era sempre qualcosa

---

<sup>80</sup> Ivi, pp. 463 e ss.

che separava Jacopo dal morire come ad esempio nella lettera del 4 dicembre scritta a Milano dove leggiamo:

Se io potessi insomma impetrare un anno solo di calma, il tuo povero amico vorrebbe ancora sciogliere un voto e poi morire.<sup>81</sup>

Al contrario, durante l'incontro con Parini, Jacopo Ortis prende coscienza definitiva che tutto ciò che poteva essere fatto è stato fatto e che non resta che la morte.

Interessante in questa lettera anche la referenza storica al suicidio, con il racconto dell'episodio di Cocceio Nerva. L'imperatore romano si lasciò morire dopo soli due anni di potere, malgrado fosse benvenuto da tutti e Traiano tentasse di dissuaderlo; così facendo questo personaggio viene ricordato come uno dei migliori imperatori romani, come emerge da questo passo del racconto tacitiano:

Non molto dopo, Cocceio Nerva, compagno inseparabile del principe, esperto di diritto umano e divino, in ottime condizioni economiche, sano di corpo, prese la decisione di morire.<sup>82</sup>

Quello che affascina Jacopo è il fatto che Nerva abbia scelto la dignità della morte prima di essere contaminato dalla corruzione, prima di prendere coscienza della vanità della vita, come lui non è riuscito a fare. Infatti, quanto lo invoca Jacopo definisce "incontaminato" lo stato in cui è morto l'imperatore romano.

Questa analogia con Nerva potrebbe essere all'origine dell'idea di Verdenelli che nel suo studio parla del suicidio come gesto estremo di libertà, in quanto si tratta ancora di un gesto con "uno spessore di libertà non ancora toccato dalla degradazione del mondo"<sup>83</sup>. Un'azione di questo genere non porta al totale azzeramento del personaggio, anzi rilancia la laicità di Foscolo e fa in modo che il personaggio rimanga all'interno di quella categoria che il Savinio<sup>84</sup> chiama "i grandi infelici"; Jacopo infatti rinuncia all'amore di Teresa

---

<sup>81</sup> Ivi, pp. 463 e ss.

<sup>82</sup> Tacito, *Annales*, [in rete] [www.progettovidio.it](http://www.progettovidio.it), libro VI, cap. XXVI.

<sup>83</sup> M. Verdenelli, *Foscolo: una modernità al plurale*, Anemone purpurea, 2007, pp. 182 e ss.

<sup>84</sup> Savinio inserisce Jacopo Ortis in una speciale famiglia di "infelici e incompresi" della letteratura, riconoscibili per la loro unicità. In questo gruppo troviamo personaggi di tutte le epoche a partire da Ulisse fino ad arrivare a Werther e Jacopo. A. Savinio, *La verità sull'ultimo viaggio. Giustificazione dell'autore*. In ID. *Capitano Ulisse*, a cura di A. Tinterri, Adelphi, 1989, p. 13.



suicidandosi e non esce mai dal binario della tragicità del suo personaggio. Verdenelli mette in evidenza come il personaggio sia consapevole dall'inizio alla fine della sua condizione e del suo destino, identificando questo aspetto come una forte influenza della tragedia classica e alfieriana.

Questa disillusione verso la vita è chiaramente legata alla biografia dell'autore, come ci racconta ad esempio Saponaro<sup>85</sup>: sappiamo che Foscolo non poté morire in patria dalla quale era in esilio, inoltre sappiamo che si separò dall'amata Francesca con una lettera piena di dignitoso risentimento e rassegnazione<sup>86</sup>. Anche l'amarezza per il destino dell'Italia è evidente; ad esempio di forte significato è il sonetto terzo *Te nutrice alle muse, ospite e dea*<sup>87</sup> che era stato scritto in occasione dell'abolizione del latino nelle scuole a vantaggio del francese, avvenimento che Foscolo vedeva come simbolo dello sciacallaggio ai danni dell'Italia ridotta ormai all'ombra del suo passato glorioso.

### 3.1.2 LO SGUARDO DI SENANCOUR SULL'ESISTENZA

Nel caso di *Oberman* non siamo di fronte a un eroe romantico che vive drammaticamente e fisicamente il suo declino, quanto piuttosto a un giovane che si isola e si separa dalla comunità tanto da arrivare a teorizzare la separazione completa tra individuo e società. Questo non impedisce a Senancour di riflettere sul valore stesso dell'esistenza e sulla sua vanità, si tratta piuttosto di uno sguardo meno patetico e più filosofico.

Il personaggio dell'opera francese dopo un lungo peregrinare non trova alcun conforto e prende semplicemente atto dell'inutilità della sua vita, abbandonandosi in questo limbo. Leggiamo ad esempio la lettera XC, del 30 giugno<sup>88</sup>:

Qui ne vit que l'espérance est préférable aux souvenirs ? Dans notre vie, continuel passage, l'avenir importe seul : ce qui arrive disparaît et le présent même nous échappe s'il ne sert de moyen.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> M. Saponaro, *Foscolo*, Mondadori, 1953.

<sup>86</sup> U. Foscolo, *Lettere d'Amore*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019, pp. 786-801.

<sup>87</sup> U. Foscolo, *Poesie*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019, pp. 42-43.

<sup>88</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018 pp. 413 e ss.

<sup>89</sup> Questa nota è contenuta nel supplemento dell'edizione del 1833, questo perché nella *princeps* i frammenti di questa lettera non erano ancora stati raccolti.

Interessante in questo passaggio la concezione della vita come transito e come divenire continuo; questa affermazione ci riporta alla filosofia antica citata in precedenza e anche conferma quanto detto sulla concezione della vita come vana e come esperienza passiva in quanto il presente “fugge” e non viene quasi mai veramente vissuto.

Di sicuro interesse anche la lettera LXXXIX:

Que lui reste-t-il ? Que nous restera-t-il dans cet abandon de la vie, seule destinée qui nous soit commune ? [...] quand l'image sublime de l'harmonie dans ce grâce idéale, descend des lieux célestes, s'approche de la terre et se trouve enveloppée de brumes et de ténèbres<sup>90</sup>

Questo breve passo illustra bene la presa di coscienza e la consapevolezza dell'incedere della vita, che passa da un idealismo e da una speranza giovanile a una rassegnazione matura. Emblematico l'utilizzo della sublimità per descrivere lo stato precedente alla caduta delle illusioni nella tenebra.

Nell'opera abbiamo diversi momenti di presa di coscienza di questo stato, potremmo citare ancora la lettera XC dove il personaggio dice al suo corrispondente di non attendersi più granché da lui, e che l'unico conforto che ha è quello della scrittura. Ritroviamo quindi il *topos* dell'effetto benefico di questa pratica: come Foscolo trovava conforto nelle giornate peggiori nello scrivere a Lorenzo così *Oberman* realizza che nella vanità della vita e nell'apatia che lo attanaglia può trovare conforto solo scrivendo un'opera che potrà restare e che potrà occuparlo nei suoi giorni grigi.

In conclusione, si può dire che la concezione dell'esistenza come vanità e come sofferenza sia comune ai due autori, la differenza risiede nella reazione.

Se in Foscolo la reazione è più romantica e classica con la scelta del suicidio, la sofferenza debordante e la morte violenta al contrario in Senancour abbiamo una reazione più legata all'apatia e all'*ennui*, quindi in generale al cosiddetto *mal du siècle*<sup>91</sup> di tipica matrice francese.

Per dare una definizione a questo termine potremmo ricorrere a molte risorse ma prendiamo la definizione data dal *Littré* che recita<sup>92</sup>:

---

<sup>90</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp. 409 e ss.

<sup>91</sup> L'espressione è resa celebre da Alfred de Musset nel suo *Confessions d'un enfant du siècle*.

<sup>92</sup> *Le Littré : dictionnaire de la langue française en un volume*, Hachette, 2000.

Sorte de vide qui se fait sentir à l'âme privée d'action ou d'intérêt aux choses. Dégoût de tout.

Si può in un certo senso dire che la concezione Foscoliana dell'esistenza è legata al mito del vitalismo e titanismo romantico che si sviluppa in tutta Europa.

## 3.2 IL PAESAGGIO E IL MITO DEL SUBLIME

La contemplazione del paesaggio è un tratto che accomuna fortemente le due opere di Foscolo e Senancour, ma che possiamo riscontrare abbondantemente anche in Alfieri. Questo elemento ricorrente è frutto del gusto comune per il sublime, concetto che risale all'antichità greca (con l'Anonimo del Sublime) ed è teorizzato nell'età moderna da Edmund Burke nel 1757 nel suo trattato *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

Nell'opera si spiega che qualsiasi cosa che può destare un senso di orrore o di pericolo può essere considerato sublime; in altre parole tutto ciò che può rientrare nella sfera del terribile e far sentire l'uomo inferiore al cospetto della potenza della natura è sublime. Tuttavia, il paesaggio nelle opere non è solo un paesaggio sublime, in alcuni casi è anche "paesaggio dell'anima": definizione che identifica i paesaggi che rispecchiano lo stato d'animo del poeta, dove la natura partecipa alle emozioni umane. Esempio classico è la canzone *Chiare, fresche et dolci acque*<sup>93</sup>. Tuttavia, questa caratteristica è presente nell'opera di Foscolo ma soprattutto in *Oberman* con il gusto per i paesaggi cupi e oscuri. Una menzione merita anche il gusto per il lontano, in un certo senso per l'esotico. Evidentemente nelle opere prese in esame questo gusto non si traduce in mari giapponesi o nelle foreste dell'Africa, ma si concretizza piuttosto nel mito della Svizzera. Il paese elvetico, in Foscolo e *Oberman* come in Alfieri è circondato da un'aura mitica di tranquillità e soprattutto appare come il luogo principe in cui ammirare la potenza e la grandiosità della Alpi, montagne sublimi per eccellenza.

### 3.2.1. IL SUBLIME NEI PAESAGGI DI SENANCOUR

La presenza e il gusto per il sublime nelle opere prese in esame è indissolubilmente legato alla montagna, in particolare alle alture del nord Europa ma soprattutto alle Alpi.

---

<sup>93</sup> Nella canzone CXXVI c'è un perfetto esempio di paesaggio dell'anima con il poeta che ricorda Laura nel mezzo di un paesaggio idilliaco. La bellezza della natura e la sua armonia sono associate a quella dell'amata. Anche se si tratta solo di un ricordo il poeta si sente in armonia con la natura durante questa rimembranza.

Nell'opera italiana come in *Oberman* i personaggi durante il loro peregrinare entrano in contatto con le alture e ne sono sempre affascinati per potenza e grandezza.

Per quanto riguarda l'autore francese il paesaggio sublime si lega a doppio filo con la passione per la Svizzera: dal punto di vista paesaggistico infatti il paesaggio alpestre elvetico è esaltato come *locus terribilis* che incarna perfettamente il concetto di terribilità che afferisce al sublime.

Vediamo ad esempio già nella lettera II un passaggio interessante:

Des vapeurs voilaient en partie les Alpes de Savoie confondues avec elles et revêtues des mêmes teintes. La lumière du couchant et le vague de l'air dans les profondeurs du Valais élevèrent ces montagnes et les séparèrent de la terre, en rendant leurs extrémités indiscernables et leur colosse sans forme, sans couleur, sombre et neigeux, éclairé et comme invisible [...] il n'était plus d'autre terre que celle qui me soutenait sur le vide, seul, dans l'immensité.<sup>94</sup>

Questo stralcio è in una descrizione del paesaggio alpestre dove notiamo diversi termini che rimandano alla sfera del sublime come “indiscernables” che rinvia all'ineffabilità del sublime e anche il termine “colosse” che fa pensare all'immensità delle Alpi. Interessante anche l'immagine dell'uomo solo sul vuoto della sconfinatezza, elemento sublime in quanto rappresenta perfettamente l'inferiorità dell'uomo rispetto alla natura.

Un altro passaggio interessante è il seguente:

Soixante lieues de glaces séculaires imposaient à toute la contrée la majesté inimitable de ces traits hardis de la nature qui font les lieux sublimes.

Vediamo in questa breve descrizione un altro degli elementi naturali sublimi per eccellenza: il ghiacciaio. Da mettere in evidenza l'utilizzo della parola “majesté” che rimanda alla potenza intrinseca dello spettacolo naturale; ma soprattutto bisogna considerare l'affermazione secondo cui questi tratti duri della natura possono rendere dei luoghi sublimi, nell'accezione più teorica.

### 3.2.2 IL SUBLIME FOSCOLIANO

Anche nell'opera di Foscolo si riscontra la presenza di paesaggi sublimi; in particolare si tratta anche qui di ambienti montani e brulli, con il mito delle Alpi che influenza in

---

<sup>94</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp. 65 e ss.

maniera importante anche lo scrittore italiano; ad esempio in questo breve stralcio della lettera del 15 febbraio:

Strade alpestri, montagne orride dirupate, tutto il rigore del tempo, tutta la stanchezza e i fastidj del viaggio, e poi?<sup>95</sup>

Interessante è l'uso della perifrasi “orride dirupate” per descrivere le montagne, che rivela una concezione del paesaggio alpino come fonte di quella terribilità che Burke teorizzava essere la base del sublime. Emblematica però è soprattutto la lettera del 25 maggio, dove nel contesto di una descrizione leggiamo:

Sono salito su la più alta montagna: i venti imperversavano; io vedeva le querce ondeggiar sotto a' miei piedi; la selva fremeva come mar burrascoso, e la valle ne rimbombava; su le rupi dell'erta sedeano le nuvole – nella terribile maestà della Natura la mia anima attonita e sbalordita ha dimenticato i suoi mali, ed è tornata alcun poco in pace con sé medesima.<sup>96</sup>

Molto interessante anche qui sia la scena descritta sia l'uso delle parole: la descrizione è fortemente sublime con il vento forte che scuote la natura e il bosco che viene paragonato a un mare burrascoso; coinvolto anche il senso dell'udito con la valle che rimbomba dei terribili rumori della natura.

Per quanto riguarda la scelta delle parole anch'esse rimandano a una scena sublime con il mare burrascoso usato come termine di paragone ed una parola come “rimbombava” con le sue bilabiali forti a indicare il rumore della scena.

In ogni caso la sua afferenza al campo del sublime è confermata senza possibilità d'appello dalla perifrasi “terribile maestà” riferita alla natura, che non può che far pensare alle teorie di Burke.

Infine, leggiamo anche alcuni passaggi di un'altra descrizione contenuta nella lettera da Ventimiglia del 19 e 20 febbraio:

Ho vagato per queste montagne. Non v'è albero, non tugurio, non erba. Tutto è bronchi; aspri e lividi macigni; e qua e là molte croci che segnano il sito de' viandanti assassinati. – Là giù è il Roja, un torrente che quando si disfanno i ghiacci precipita dalle viscere delle Alpi, e per gran tratto ha spaccato in due questa immensa montagna. V'è un ponte presso alla marina che ricongiunge il sentiero. Mi sono fermato su quel ponte, e ho spinto gli occhi sin dove può giungere la vista; e percorrendo due argini di altissime rupi e di burroni cavernosi, appena si vedono imposte su le cervici dell'Alpi altre Alpi di neve che

---

<sup>95</sup> U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019, p. 472.

<sup>96</sup> Ivi, pp. 437-438.

s'immergono nel Cielo e tutto biancheggia e si confonde – da quelle spalancate Alpi cala e passeggia ondeggiando la tramontana, e per quelle fauci invade il Mediterraneo<sup>97</sup>

Notiamo come vi siano diversi aggettivi che rimandano a una dimensione dura e avversa della natura come “aspri” o “lividi” riferiti ai massi; inoltre potremmo parlare di una sorta di natura-bestia per l'utilizzo di termini come “viscere”, “cervici” o “fauci” di solito riferiti a fiere o animali in generale.

Questa natura ferale uccide i viandanti che osano avventurarsi (l'immagine delle croci che segnano la via); Jacopo è perduto nella sua grandezza di immensa montagna e anche se si sforza di osservare, i suoi occhi non vedono che i bordi della montagna, talmente le rupi sono alte. Estremamente sublime anche l'immagine della vetta che è tanto alta da dare l'impressione di unirsi al cielo in un'unica macchia bianca non distinguibile dall'occhio umano.

Insomma, in Foscolo come in Senancour notiamo una concezione sublime del paesaggio, in particolare di quello alpestre che con le sue alte rupi e i suoi crepacci presenta uno spettacolo terribile e magnifico ai viandanti. Non si tratta certo di un aspetto eccezionale, questo sguardo sublime sul paesaggio alpestre è infatti un gusto che ritroviamo anche in altre opere; ad esempio nella *Vita* di Alfieri, dove viene sempre presentato in relazione alla montagna.

Durante il suo *Grand Tour*, nel capitolo ottavo, leggiamo questa descrizione:

[...] tosto ch'ebbi oltrepassato la città di Norkoping, ritrovai di bel nuovo un ferocissimo inverno, e tante braccia di neve, e tutti i laghi rappresi, a segno che non potendo più proseguire colle ruote, fui costretto di smontare il legno e adattarlo come ivi s'usa sopra due slitte; e così arrivai a Stockolm. La novità di quello spettacolo, e la greggia maestosa natura di quelle immense selve, laghi, e dirupi, moltissimo mi trasportavano.<sup>98</sup>

Interessante la scelta di descrivere un paesaggio così estremo come quello svedese, da mettere in evidenza la perifrasi “la greggia maestosa natura”, dove troviamo un altro aggettivo che riconduce all'immaginario sublime.

Anche l'azione stessa di Alfieri che deve scendere e adattare la carrozza per avanzare è carica di sublime in quanto malgrado le difficoltà imposte dalla natura il poeta riesce a continuare; in un certo senso si può dire che sfida la natura come ha fatto il personaggio di Oberman scalando il *Dent du Midi*.

---

<sup>97</sup> Ivi, pp. 477 e ss.

<sup>98</sup> V. Alfieri, *Vita*, [in rete] [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it), p. 46.

Nel caso dello scrittore astigiano però c'è un elemento in più: lo sfidare la natura come un eroe fa parte di una poetica del titanismo tipicamente alfieriana: un atteggiamento di sfida e ribellione verso la natura o la società, che si traduce in atteggiamenti di sfida o ribellione che portano però all'ineluttabile sconfitta.

Si tratta di un atteggiamento nato con il movimento dello *Strum und Drang* in polemica con l'intellettualismo illuminista.



### 3.2.3 LA SVIZZERA E IL SUO PAESAGGIO

Il mito della Svizzera come luogo di pace e serenità è un filo conduttore negli autori in esame. Per quanto riguarda Foscolo non dobbiamo dimenticare che il paese elvetico è stato importante nella sua fuga dall'Italia: tra il 1815 e il 1816 il poeta infatti ci abitò e fece anche uscire la terza edizione dell'*Ortis* a Zurigo. Come sappiamo da Renato Martinoni<sup>99</sup> il poeta passa prima a Lugano per poi soggiornare brevemente nei Grigioni prima di finire a Zurigo; è proprio la seconda tappa del suo viaggio a colpirlo maggiormente: infatti, scrivendo un promemoria di viaggio per una famiglia aristocratica inglese, Foscolo apprezza la semplicità degli abitanti del luogo che vivono sulle povere pendici del San Bernardino; oltre a ciò il poeta ricorda anche la pari dignità e la democrazia che regna sovrana in questo sistema. Tuttavia, l'aspetto più interessante è figlio della considerazione che segue:

Il n'y a que ce pays-là qui présente la Nature dans toute sa majesté sévère, et la Démocratie dans sa possible pureté.<sup>100</sup>

Di particolare importanza è la locuzione “majesté sévère” che ci rimanda ad una visione sublime del paesaggio svizzero, idea che Foscolo condivide con Alfieri e Senancour. Evidentemente queste considerazioni sono posteriori alla stesura dell'*Ortis*, ma è interessante vedere come l'emozione suscitata da questo paese sia comune con gli altri autori analizzati.

Nell'opera francese la presenza del paesaggio elvetico è molto più forte; secondo la riflessione di Bernard Demont<sup>101</sup> possiamo parlare della Svizzera come “spazio mitico” e della sua rappresentazione in *Oberman* come inizio del culto della Svizzera come zona sicura all'interno dell'Europa.

Le due parole chiave per descrivere questa rappresentazione del paesaggio sono, secondo Demont, utopia e simbolismo: questo perché le strade delle Alpi per accedere alla Svizzera sono una sorta di strada di accesso a un paradiso puro e sicuro nel cuore

---

<sup>99</sup> R. Martinoni, *L'Italia in Svizzera. Lingua, cultura, viaggi, letteratura*, Marsilio, 2010.

<sup>100</sup> R. Martinoni, *Un amico di Foscolo nei Grigioni. Il viaggio in Svizzera di Giuseppe Bottelli (1825)*, in *Quaderni Grigionitaliani*, n. 3 (2006), pp. 264-269.

<sup>101</sup> Demont Bernard. *L'image des Alpes suisses dans Oberman de Senancour : la composition d'un espace mythique*, in *Espace géographique*, tome 22, n°1, 1993, pp. 35-40.

dell'Europa. Si tratterebbe quindi di rappresentazioni ideali, influenzate principalmente dalla visione di Rousseau della Svizzera<sup>102</sup>.

Senancour ha delle velleità di tratteggiare realisticamente i territori, ma è il piano ideale a prevalere, tanto che Demont sostiene che l'autore si appropri in maniera intima e personale del paesaggio che gli si para davanti; in tal senso citiamo la lettera III:

Je ne veux point parcourir la Suisse en voyageur ou en curieux : je cherche à être là, parce qu'il me semble que je serais mal ailleurs : c'est le seul pays, voisin du mien, qui contienne généralement de ces choses que je désire.<sup>103</sup>

È evidente in questo stralcio l'idea della Svizzera come spazio benefico per la propria personalità, altresì è manifesta l'intenzione di vivere il viaggio non con gli occhi del turista ma con il desiderio di integrarsi e di entrare in sintonia con il paesaggio e con la natura in quanto solo luogo capace di dare pace.

In questa idealizzazione del territorio elvetico secondo Demont ci sono diverse tematiche ricorrenti fra le quali ricordiamo le valutazioni sul clima, fattore importante nell'influenzare la *mélancolie* del narratore; o ancora la percezione dell'infinito e dell'immensità della natura. Quest'ultimo punto si sviluppa nell'ottica di una visione sublime della regione dello Jorat, come ad esempio nella lettera III e IV dove vengono nominate spesso montagne e laghi, *leitmotiv* fondamentale del rapporto col paesaggio svizzero:

J'ai remarqué un petit lac que les cartes nomment de Bré, ou de Bray, situé à une certaine élévation dans les terres, au-dessus de Cully : j'étais venu dans cette ville pour en aller visiter les rives Presque inconnues et éloignées des grandes routes.<sup>104</sup>

Notiamo in questo esempio il binomio altitudine-lago che ritorna in diverse descrizioni del paesaggio svizzero; altresì qui è presente anche il tema dell'isolamento e della purezza dell'elemento naturale simboleggiata dalla sua lontananza dalle "grandes routes".

L'apprezzamento per il territorio però è riservato solo alla parte alpina, infatti nella lettera LIV il protagonista definisce la pianura svizzera come non propriamente caratteristica del

---

<sup>102</sup> Demont e Bercegol sono concordi nell'individuare nell'opera *Tableaux de la Suisse ou voyage pittoresque fait dans le XII cantons du corp Helvétique* una fonte d'ispirazione importante per quanto concerne la visione della Svizzera nella poetica di Senancour.

<sup>103</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp.68 e ss.

<sup>104</sup> Ivi, p.72.

territorio elvetico in quanto del tutto simile a quella di altri stati; interessante però il fatto che riesca a trovare piacere anche nel limite tra montagna e pianura come a Saint Maurice, di cui parla nella lettera V:

Cette cime est l'une des plus belles des Alpes : elle en est aussi l'une des plus élevées, si l'on ne considère pas uniquement sa hauteur absolue, mais aussi son élévation visible.<sup>105</sup>

Vediamo qui come il narratore apprezzi il paesaggio parlando delle cime *Dents du Midi* che, nonostante non siano particolarmente alte, si stagliano imponenti al cospetto della pianura circostante.

L'idea di essersi installato ai piedi di una cima importante spinge il protagonista alla scalata; questo momento fortemente simbolico è raccontato nella lettera VII ed è un esempio perfetto del simbolismo di Senancour.

Innanzitutto, il protagonista si disfa dei simboli della socialità, della sua vita precedente, come vediamo in questo stralcio:

Je laissai à terre montre, argent, tout ce qui était sur moi, et à peu près tous mes vêtements, et je m'éloignai sans prendre soin de les cacher. [...] le premier acte de mon indépendance fut au moins une bizarrerie.<sup>106</sup>

Questa scelta è simbolica di una volontà purificatoria attraverso la scalata e di comunione con l'elemento naturale in una sorta di riedizione romantica dell'ascesa dantesca o della salita petrarchesca al Monte Ventoso.

Una volta arrivato alla cima, poi, il personaggio scopre ed esalta la differenza con il paesaggio di pianura, la posizione elevata e la novità di questa vista che è in un certo senso un nuovo inizio per lui, come evidenziano alcuni stralci della lettera già menzionata:

Mais cette vue des sommets abaissés sous les pieds de l'homme, cette vue si grande, si imposante, si éloignée de la monotone nullité du paysage des plaines, n'était pas encore ce que je cherchais dans la nature libre, dans l'immobilité silencieuse, dans l'air pur [...]. Je ne saurais vous donner une idée juste de ce monde nouveau ; ni vous exprimer la permanence des monts dans une langue des plaines. [...] c'est dans les montagnes, sur leurs cimes paisibles, que la pensée, moins pressée est plus véritablement active.

Questa lettera è importante per marcare la potenza del paesaggio, elevato rispetto alla pianura, simbolo dell'ordinario, e maestoso. Da notare come la pianura sia associata ad

---

<sup>105</sup> Ivi, p. 83.

<sup>106</sup> Ivi, pp. 90 e ss.

una locuzione forte come “monotone nullité”, sempre nell’ambito della complementarietà tra pianura e montagna. Interessante anche il fatto che la presenza sulle cime sia descritta come la sola possibilità per liberare e attivare totalmente il proprio pensiero.

Questa concezione manieristica della natura e del paesaggio montano ci possono riportare alla concezione foscoliana e alla “majesté” della natura.

Per chiarire il rapporto tra utopia e realtà che Senancour intrattiene con il paesaggio elvetico non si può non nominare il borgo di Imenstrom, villaggio ideale che sarebbe per alcuni una rappresentazione di Charrières, mentre secondo altri come Monglond troverebbe collocazione nel villaggio di Immensee<sup>107</sup>. Secondo Demont il nome avrebbe al suo interno le radici di *immensité* e di torrente, tanto che si potrebbe tradurre con “fiume del mondo” o “torrente eterno”. Il fiume e più in generale il corso d’acqua è elemento tipico della poetica di Senancour per la sua natura diveniente e fugace.

Apprendiamo dalla lettera LXVIII che il sito si trova su una gola a bordo di un lago, ma la localizzazione resta problematica; secondo Monglond questo luogo è una totale proiezione del desiderio di evasione e in un certo senso isolamento dell’autore.

Questa località è ideale in quanto descritta come una ambientazione mediana, a metà tra pianura e montagna, e perfetta anche dal punto di vista climatico proprio per la sua posizione che potremmo definire strategica. Il personaggio quindi vede questo luogo come la tappa terminale del suo viaggio, come un punto di arrivo; questo è dimostrato dal fatto che chiama casa la Svizzera e dice di volersi stabilire a Imenstrom dopo una vita a peregrinare. Si configura quindi un rapporto di idealizzazione nei confronti del paesaggio che diviene meta e proiezione dei desideri, il luogo per trovare la pace dai tormenti.

Per tirare le somme della visione della Svizzera e del suo paesaggio in *Oberman*, possiamo dire che si tratta sicuramente di una concezione romantica del paesaggio; come ricordato in precedenza il paesaggio romantico presenta molto spesso una componente sublime che qui è chiaramente rilevante come emerge dalla valorizzazione dell’altitudine o dell’immensità delle vette.

---

<sup>107</sup> Secondo Monglond la rappresentazione simbolica e idilliaca di questo sito è coerente con la biografia dell’autore che vi soggiorna nel suo viaggio in Svizzera per sfuggire dal padre. Cita a sostegno il testo di Boisjolin che abbiamo già visto per smontare le tesi contrarie di Levallois e Sainte Beuve. Chiaramente questo legame è, per Monglond, funzionale alla lettura autobiografica di tutta l’opera ma ricordarlo è utile per mettere in evidenza come Senancour conoscesse effettivamente la località. A. Monglond, *Le Journal intime d’Oberman*, Arthaud, 1947, pp.73 e ss.

In questa direzione va la valorizzazione della montagna, con l'esaltazione dell'altitudine come distanza dalla pianura e dall'ordinarietà che vi alberga; allo stesso modo la ricorrenza del corso d'acqua è un tratto sublime in quanto sprigiona, ad esempio con le cascate, la potenza della natura.

Estremamente significativa anche l'idealizzazione di Imenstrom: lo scrittore proietta in un paesaggio ideale le sue aspirazioni e la sua personalità creando così un paesaggio dell'anima "artificiale".

In Alfieri, d'altro canto, non abbiamo una vera e propria descrizione del paesaggio svizzero ma è interessante notare come la terra elvetica per lui non sia luogo di riposo o di purificazione personale bensì un luogo di perdita in quanto nel capitolo terzo dell'epoca sesta spiega come il suo amore con una donna sposata incontrata all'Aia sia interrotto dalla partenza di lei per la villa del marito in Svizzera, terra in cui lui non poteva e non voleva seguirla.

### 3.2.4 IL PAESAGGIO DELL'ANIMA

Abbiamo analizzato lungamente la concezione più sublime del paesaggio, con le montagne delle Alpi che diventano occasione per la natura di mostrare la sua forza e la sua maestosità, e con l'uomo che cerca di misurarsi con essa sfidandola come in *Oberman* o accettando la sua inferiorità come in Alfieri. Tuttavia, questo fa parte di un rapporto più ampio con la natura che spesso si "sincronizza" con gli stati d'animo dei personaggi; questo fenomeno, come si è detto, viene identificato come paesaggio dell'anima.

Questa definizione presuppone che l'arte, quindi anche la letteratura, spiritualizzi i paesaggi facendoli simboli e rappresentazioni degli stati d'animo dei personaggi.

Tale tendenza esplode nel romanticismo, ma affonda le sue radici nell'antichità: in particolare ricordiamo la natura che evita la Saffo delle *Heroides* ovidiane, o ancora la natura "amica" nella celebre canzone petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque*.

È in questa lunga storia che vanno inserite le opere prese in esame. Iniziamo da *Oberman*: secondo Bercegol la natura sarebbe parte di un simbolismo che permea tutta l'opera; in particolare l'elemento naturale resterebbe muto se l'uomo non lo facesse specchio del suo destino e delle sue aspirazioni. Tuttavia, nella contemplazione il personaggio trova

frustrazione e incertezza in quanto si chiede se queste relazioni siano vere o se derivino dalla propria interiorità turbata e ansiosa di separarsi dall'ordinario.

Per esemplificare la comunione tra natura e personaggio prendiamo la lettera LXXV dove il paesaggio si accorda alla negatività del protagonista:

Je reste dans un vide intolérable, seul, perdu, incertain, pressé d'inquiétude et d'étonnement, au milieu des ombres errantes, dans l'espace impalpable et muet. Nature impénétrable ! Ta splendeur m'accable, et tes bienfaits me consomment. Que sont pour moi ces longs jours ? Leur lumière commence trop tôt ; leur brulant midi m'épuise et la navrante harmonie de leur soirée céleste fatigue les cendres de mon cœur [...] malheureux que je suis ! [...] le stérile hiver est resté dans moi.<sup>108</sup>

Vediamo in questo passo come il protagonista si senta a disagio nella sua solitudine, inquieto e sconcolato. All'inizio della lettera spiega come i fantasmi della sua vita non lo lascino mai e lui non riesca a trovare pace. Questo stato tumultuoso è accompagnato da una natura ostile caratterizzata da albe troppo anticipate e giornate troppo bollenti; l'ambiente quindi è indisponente così come lo spirito del personaggio che non trova pace dai suoi patemi. Il passo più significativo è sicuramente quello finale: dicendo che l'inverno sterile è rimasto dentro di lui Senancour fa entrare il suo personaggio in comunione totale con la natura che gli è entrata letteralmente; questa comunione però è tutt'altro che idilliaca in quanto il creato stesso è caratterizzato dalla sterilità e quindi dalla negatività.

Proseguendo vediamo ancora come il paesaggio della Alpi riesca a risollevare un po' il protagonista; infatti questi dopo aver descritto brevemente la tranquillità e la pace dell'ambiente alpino, afferma:

Je redescendis sur la terre ; là s'évanouit cette foi aveugle à l'existence absolue des êtres, cette chimère de rapports réguliers, de perfections, de jouissances positives ; brillante supposition dont s'amuse un cœur neuf.

Si nota qui l'effetto benefico della natura, del panorama alpino, sull'Io del personaggio che arriva ad affermare di riuscire a ridiscendere sulla terra e parla di "jouissances positives"; atto rappresentativo di quanto detto in precedenza sull'idealizzazione del paesaggio alpino svizzero.

---

<sup>108</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp. 348 e ss.

Un altro esempio possibile è la lettera LXIII dove il personaggio si trova in armonia con la natura durante una notte tranquilla in montagna; vediamo la descrizione:

Il était minuit : la lune avait passé ; le lac semblait agité ; les cieux étaient tranquilles, la nuit profonde et belle. Il y avait de l'incertitude sur la terre. On entendit frémir les bouleaux, et des feuilles de peupliers tombèrent : les pins rendirent des murmures sauvages ; des sons romantiques descendent de la montagne [...] Le rossignol plaça de loin en loin dans la paix inquiète, cet accent solitaire, unique et répété, ce chant des nuits heureuses, sublime expression d'une mélodie primitive ; indicible élan d'amour et de douleur ; voluptueux comme le besoin qui me consume ; simple, mystérieux, immense comme le cœur qui aime. [...] Je me pénétrai de leur mouvement toujours lent et toujours le même [...] la nature me sembla trop belle.<sup>109</sup>

La natura, malgrado si tratti di una scena di tranquillità, viene descritta con termini forti: il lago è agitato, viene usata la parola “incertitude”, e i rumori dei pini sono definiti “sauvages”. Interessante anche che i suoni della montagna siano etichettati come romantici, così come il silenzio che viene definito austero.

È il canto dell'usignolo a sancire il legame con la natura, questo suono infatti è definito sublime e “voluptueux comme le besoin qui me consume”. La scelta della melodia dell'usignolo non è assolutamente casuale: la troviamo infatti già nella *Troisième rêverie* ed è presente anche in Chateaubriand<sup>110</sup>. Senancour ne parla già nelle *Libres Méditations* dicendo che sin dall'infanzia ne era rimasto colpito senza mai comprenderlo, ma che più tardi ne ha colto la vera importanza e unicità.<sup>111</sup>

Come nell'altro esempio, notiamo quindi anche in questo caso che l'autore descrive lungamente un paesaggio solitamente brullo e inospitale per trovare poi un punto di comunione con il personaggio; nel primo esempio è l'inverno e nel secondo il canto dell'usignolo.

Anche in Foscolo possiamo parlare di paesaggio dell'anima: abbiamo diversi casi in cui la natura e il contesto intorno a Jacopo sembrano partecipare al suo dolore e non paiono affatto in grado di dargli un po' di sollievo dalle sue pene.

Il personaggio foscoliano vaga per l'Italia alla ricerca di un posto tranquillo e di un po' di conforto, ma il suo malessere lo segue ovunque e per questo ogni luogo è ostile, non riesce a farlo sentire a proprio agio da nessuna parte.

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 289.

<sup>110</sup> In *Le génie du Christianisme*.

<sup>111</sup> Secondo Bercegol il canto dell'usignolo è comparabile all'odore dei fiori per la sua capacità di riconciliare il personaggio con il mondo (p. 479).

Anche questa visione di Foscolo è figlia della già citata concezione del sublime, ma anche della descrizione dei paesaggi nei *Canti di Ossian*, tradotti in Italia da Cesarotti<sup>112</sup>.

Per un primo contatto con lo sguardo foscoliano si può analizzare la lettera del 20 novembre, sita in un momento del romanzo dove le illusioni sono ancora vive nel personaggio<sup>113</sup>:

Le nuvole dorate e dipinte a mille colori salivano su la volta del cielo che tutto sereno mostrava quasi di schiudersi per diffondere sopra i mortali le cure della Divinità. Io salutava a ogni passo la famiglia de' fiori e dell'erbe che a poco a poco alzavano il capo chinato dalla brina. Gli alberi sussurrando soavemente [...] Io compiango lo sciagurato che può destarsi muto, freddo e guardare tanti beneficj senza sentirsi gli occhi bagnati dalle lacrime della riconoscenza.<sup>114</sup>

In questa lettera viene raccontata una gita ad Arquà con l'amata Teresa, quindi si tratta di un momento di gioia che influenza la visione e la descrizione della natura.

Vediamo come il personaggio sia in sintonia con ciò che gli sta intorno e si senta a proprio agio; questa connessione è suggellata da una vera e propria interazione: Jacopo infatti saluta i fiori ad ogni passo e gli alberi gli sussurrano simbolicamente con il loro fruscio.

In questo caso quindi siamo di fronte a una natura idilliaca, che in questo specifico caso consola il personaggio per il destino nefasto del suo amore per Teresa; il viaggio ad Arquà è solo un episodio in quanto Teresa è promessa a Odoardo e già alla fine della lettera Jacopo ritorna a "recitare sommessamente" poesie per la tristezza. Simbolico il fatto che anche durante l'idillio di Jacopo, Odoardo sia presente quasi a non voler concedere la gioia totale al protagonista.

La natura però non è sempre consolatoria, anzi in alcune altre occasioni si accorda all'umore del protagonista e al suo tormento, è il caso della celebre lettera da Ventimiglia.

In questa missiva infatti il protagonista inizia una lunga riflessione sulla miseria umana e su questioni morali e descrive quindi un paesaggio invernale assai poco ospitale:

Alfine eccomi in pace! -Che pace? Stanchezza, sopore di sepoltura. Ho vagato per queste montagne. Non v'è albero, non tugurio, non erba. Tutto è bronchi, aspri e lividi macigni; e qua e là molte croci che segnano il sito dei viandanti assassinati. – Là giù è il Roja, un torrente che quando si disfano i ghiacci precipita dalle

---

<sup>112</sup> Ricordiamo l'importanza di Cesarotti nella formazione di Foscolo durante gli anni padovani, come evidenziato da Verdenelli.

<sup>113</sup> Per Palumbo esiste una bipartizione della trama con la prima parte dove il personaggio ha ancora delle speranze e dei motivi per vivere (illusioni) e una seconda parte dove la vanità della propria vita è cosa nota a Jacopo e quindi dove le illusioni sono ormai morte. M. Palumbo, *Foscolo*, in *Profili di storia letteraria*, a cura di A. Battistini, Il Mulino, 2010.

<sup>114</sup> U. Foscolo, *Ultime Lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019, pp. 395-396.



viscere delle Alpi, e per gran tratto ha spaccato in due questa immensa montagna. V'è un ponte presso alla marina che ricongiunge il sentiero. Mi sono fermato su quel ponte, e ho spinto gli occhi sin dove può giungere la vista; [...] da quelle spalancate Alpi cala e passeggia ondeggiando la tramontana, e per quelle fauci invade il Mediterraneo. La natura siede qui solitaria e minacciosa<sup>115</sup>.

Questo stralcio è particolarmente interessante in quanto mostra una natura fortemente sublime e romantica: notiamo innanzitutto l'asprezza del territorio dove non cresce quasi niente e i macigni sono "aspri". Anche il corso d'acqua qui è sublime, quasi ferale nel suo "spaccare" in due la montagna.

La natura è caratterizzata come un mostro in quanto dotata di "viscere" e "fauci", inoltre miete vittime tra i viandanti che osano avventurarsi, tanto da essere rappresentata seduta e minacciosa in attesa di nuove prede.

Ma perché questo è un paesaggio dell'anima? Possiamo definirlo tale in quanto si accorda perfettamente con la disperazione espressa da Jacopo prima e dopo la descrizione; inoltre è il personaggio stesso a lasciare intendere come quel paesaggio corrisponda al suo stato d'animo con l'esclamazione "Alfine eccomi in pace!" che apre il passo analizzato.

Ripensando a *Oberman* è interessante notare come il personaggio di Senancour trovi pace nella sublimità della montagna in quanto distanza dall'ordinario della pianura; in Foscolo è sempre la montagna sublime a corrispondere al protagonista ma in virtù della sua violenza e bestialità.

Questo frammento della lettera da Ventimiglia non può non riportare alla mente la descrizione alfieriana del paesaggio svedese; durante il suo *Grand Tour* lo scrittore astigiano viaggia in Europa alla ricerca di un ambiente che possa corrispondere alla sua personalità e al suo Io. Dopo aver giudicato male grandi città come Londra arriva in Europa del Nord e qui riesce a sentirsi appagato, più grazie al paesaggio profondamente sublime e romantico che alla possibilità di sfidare la natura:

ritrovai un ferocissimo inverno, e tante braccia di neve, e tutti i laghi rappresi [...] la novità di quello spettacolo, e la greggia maestosa natura di quelle immense selve, laghi e dirupi moltissimo mi trasportavano [...]<sup>116</sup>

Abbiamo già parlato di questa descrizione per il suo rapporto con la poetica del sublime, ma in questo caso vogliamo mettere in evidenza le analogie con la descrizione foscoliana

---

<sup>115</sup> Ivi, pp. 477 e ss.

<sup>116</sup> V. Alfieri, *Vita*, [in rete] [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it), p. 139.

che abbiamo appena analizzato: palese ad esempio la definizione dell'inverno come feroce, che rimanda alla rappresentazione di una natura feroce ed inospitale comune anche a *Oberman*; oltre a ciò la natura è accompagnata dall'aggettivo *maestosa* che esprime un concetto che troviamo sia in Foscolo sia in Senancour.

Interessante rilevare come il campo semantico della maestosità sia profondamente ricorrente negli scritti di questo periodo; infatti nella lettera già citata in cui Foscolo parla della sua esperienza in Svizzera la natura è accostata al termine "majesté", in una sorta di *continuum* con le descrizioni dell'*Ortis* e probabilmente su influsso delle descrizioni alfieriane.

### 3.3 IL SIMBOLISMO COME MEZZO ESPRESSIVO

Un'analisi tematica delle due opere prese in esame non può prescindere da un'indagine sull'importanza del simbolismo all'interno delle opere stesse; in *Oberman* in particolare questo aspetto è profondamente radicato, ma anche in Foscolo è possibile notare qualche esempio.

Benché non si possa parlare di Simbolismo vero e proprio, il cui manifesto uscirà solo nel 1866<sup>117</sup>, soprattutto in Senancour sono evidenti degli aspetti che lo anticipano: ad esempio l'idea che la natura rappresenti l'armonia dell'universo e l'uomo possa interrogarla per percepire tale ordine universale. Questo assunto è coerente con l'idea simbolista che l'assoluto e l'ideale siano totalmente ineffabili e non comprensibili e che quindi vadano suggeriti tramite rappresentazioni reali. È di questa opinione anche Monglond che nella sua opera cita uno scritto del 1911 di De Gourmont<sup>118</sup>, interprete della poetica simbolista, dove questi spiega come le pagine di Senancour potrebbero essere a lui contemporanee per la loro attualità e coerenza con la poetica citata.

È bene specificare che in questo capitolo non si parlerà ovviamente del movimento letterario in senso stretto, ma piuttosto in generale di simbolismo come utilizzo di simboli e codici per esigenza espressiva, benché *Oberman*, come abbiamo detto, anticipi per certi versi tale movimento artistico.

---

<sup>117</sup> Il 18 settembre 1886 su *Le Figaro* esce l'articolo *Le symbolisme* scritto da Jean Moréas, considerato il manifesto del movimento.

<sup>118</sup> Su *Le Temps*, il 13 giugno 1911.

### 3.3.1 LA NATURA SIMBOLICA DI *OBERMAN*

Partendo da Senancour è necessario riprendere la già citata *Troisième rêverie*: in questo testo l'autore riflette sulle possibilità di raggiungere la felicità; la soluzione che trova è quella di vivere l'attimo, cercando in ogni momento di entrare in comunione con la natura e di mescolarsi ad essa.

Secondo Bercegol queste riflessioni anteriori influenzano anche la poetica di *Oberman*, ma quest'opera si adegua alle inquietudini del momento e la natura non cessa di mostrare al personaggio dei simboli di finitudine. Senancour aggiungerebbe quindi a un simbolismo delle sensazioni, dove vive l'immensità della natura nell'attimo, anche un simbolismo più assoluto e tendente all'infinito dove la natura è sempre simbolo ma in questo caso dell'armonia superiore del mondo.

Non analizzeremo qui il simbolismo numerico della lettera XLVII che secondo Bercegol cerca di esprimere le leggi universali dell'universo, ma ci concentreremo su quello di altri elementi come i fiori o la musica.

Violette e narcisi diventano simbolo dell'armonia universale e di femminilità, così come i suoni della natura si fanno veicoli di rivelazione e rappresentazione del senso profondo dell'universo. Il personaggio però, pur riconoscendo tale potere rivelatore di questi oggetti, si inquieta in quanto sono il lato più celato della natura che in quanto tale richiede una piena collaborazione tra ragione e immaginazione.

Questa sofferenza, derivante dalla difficoltà nell'individuare e classificare le rappresentazioni della natura, è figlia secondo Bénichou del momento storico in cui vive l'autore: le certezze dei Lumi e dei teologi sull'analogia perfetta tra natura ed emanazione di Dio e dell'assoluto vengono meno e quindi risulta più complesso ritrovare delle certezze.<sup>119</sup> Di conseguenza l'idea già espressa in precedenza della natura muta se il poeta non la rende specchio del proprio io.

L'importanza del ritratto simbolico è evidenziata direttamente da Senancour in un articolo apparso nel settembre 1811 sul *Mercure de France* e riportato da Bercegol nella sua edizione<sup>120</sup>: l'autore parla dell'importanza della descrizione, contraddicendo chi voleva

---

<sup>119</sup> P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, J. Corti, 1985, pp. 194-209.

<sup>120</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp. 527 e ss.

prendere l'esempio degli antichi e trascurarla, e spiegando il suo gusto per la rappresentazione precisa e quasi scientifica ereditata da maestri come Buffon.

Tuttavia, nella seconda parte dell'articolo, si evidenzia l'importanza della caratterizzazione della natura in quanto essa sarebbe sempre portatrice di "une expression sensible de l'harmonie générale qui est le lien des choses"; per Senancour la descrizione non è tale se non è realistica e se non mette in evidenza il rapporto tra uomo e oggetti.

La sua scelta ricade molto spesso su paesaggi liberi da presenza umana, in quanto i rapporti tra uomo, natura e ordine universale sono definiti come segue:

Rapports indirects, mais puissants, qui soutiennent le grand tout, et qui, mieux observés, apprendraient à l'homme qu'il appartient à toute la nature, qu'elle est ce qu'il est lui-même.<sup>121</sup>

Vediamo come questi legami siano potenti e universali ma che necessitino di un'acuta osservazione per essere individuati e per aiutare l'uomo a comprendere l'ordine universale.

Passando a degli esempi concreti di natura simbolica possiamo parlare della lettera XI; in questa lettera infatti il personaggio racconta una passeggiata nella foresta di Fontainebleau<sup>122</sup> e il piacere che ne ricava: si tratta di un *locus amoenus* dove anche il giovane riesce a trovare un po' di tranquillità e di calma.

In questa descrizione però ci interessa particolarmente il rapporto con l'albero della betulla:

C'est à cette époque que je remarquai le bouleau ; arbre solitaire qui m'attristait déjà et que depuis je ne rencontre jamais sans plaisir. J'aime le bouleau ; j'aime cette écorce blanche, lisse et crevassée ; cette tige agreste ; ces branches qui s'inclinent vers la terre ; la mobilité des feuilles ; et tout cet abandon, simplicité de la nature, attitude des déserts.<sup>123</sup>

Vediamo come la descrizione della pianta comporti una sorta di partecipazione emotiva: il vegetale rattrista l'autore sin dalla giovinezza ma gli trasmette anche un certo piacere;

---

<sup>121</sup> Ivi, pp. 532-539.

<sup>122</sup> Ricordiamo l'immaginario della foresta di Fontainebleau come luogo idilliaco emerso grazie all'omonima scuola pittorica attiva nel XVI secolo in particolare. Questo movimento conobbe un grande successo all'epoca di Senancour tanto che venne definito per la prima volta nel 1818 dallo storico A. Bartsch. Per una panoramica vedere ad esempio S. Béguin *Ecole de Fontainebleau* [in rete] <http://www.universalis.fr>.

<sup>123</sup> Ivi, pp.101 e ss.

probabilmente perché simbolo della stessa tristezza e dell'abbandono a sé stesso che l'autore percepisce.

Interessante poi, nel seguito della lettera, come il fiore della violetta sia associato anch'esso a questo idillio, come succederà anche in altri punti dell'opera:

C'était en mars j'étais a Lu\*\*. Il y avait des violettes au pied des buissons et des lilas, dans un petit pré bien printanier, bien tranquille, incline au soleil de midi.

Vediamo chiaramente come la violetta sia legata all'armonia naturale, come accade anche nella lettera LIX:

La fraise [...] elle me paraît dans les fruits ce qu'est la violette parmi les fleurs, suave, belle et simple.<sup>124</sup>

La violetta è presa come termine di paragone per parlare di un altro elemento naturale, in ogni caso viene sempre utilizzata come comparato positivo, nell'ambito di descrizioni di momenti gioiosi<sup>125</sup> e spesso di idilli dove il protagonista si sente in comunione con la natura<sup>126</sup>.

Tuttavia, la violetta non è il solo fiore citato da Bercegol; c'è anche il narciso che troviamo ad esempio nella lettera XXX:

Une jonquille était fleurie. C'est la plus forte expression du désir : c'était le premier parfum de l'année. Je sentis tout le bonheur destiné à l'homme. Cette indicible harmonie des êtres, le fantôme du monde idéal fut tout entier dans moi : jamais je n'éprouvai quelque chose de plus grand, et de si instantané. Je ne saurais trouver quelle forme, quelle analogie, quel rapport secret a pu me faire voir dans cette fleur une beauté illimitée [...] l'attitude d'une femme heureuse et simple dans toute la grâce et la splendeur de la saison d'aimer.<sup>127</sup>

In questo caso il legame traslato è direttamente esplicitato: il narciso diventa simbolo dell'armonia dell'universo e del mondo ideale e colpisce fortemente il personaggio dal punto di vista emotivo. Secondo Bercegol con la violetta questo fiore diventa emblema

---

<sup>124</sup> Ivi, pp. 278 e ss.

<sup>125</sup> Da ricordare come nel repertorio floreale di Isabelle la violetta significhi "besoin vague d'aimer; secret besoin d'être aimé", in maniera coerente con i rimandi in *Oberman*.

<sup>126</sup> Questo legame è ricordato anche da Monglond (p.93) che ricorda come la figlia ritroverà trentacinque anni dopo la morte del padre una violetta conservata dal padre dopo che lei gliel'aveva inviata da Friburgo, probabilmente attorno al 1790

<sup>127</sup> Ivi, pp. 139 e ss.

d'amore, in particolare sarebbe una figura della relazione tra Senancour e Mme. Walckenaer, sorella dell'amico.

A confermare quest'idea interviene anche il repertorio floreale di *Isabelle* dove si legge:

Jonquille- Besoin insatiable de confiance, d'union, d'énergie, de bonheur. Prestige de la saison d'aimer. Charme du printemps. Irrésistible attrait de la beauté idéale.<sup>128</sup>

Notiamo la totale corrispondenza con la descrizione fornita nella lettera XXX: il riferimento alla felicità, alla “stagione dell'amore” e alla bellezza ideale.<sup>129</sup>

### 3.3.2 L'UTILIZZO DEI SIMBOLI IN FOSCOLO

In Foscolo, in particolare nell'*Ortis*, non abbiamo un utilizzo dei simboli per rappresentare l'ordine universale del mondo: l'ambiente non è rappresentazione del mondo ideale o dell'armonia dell'universo; la natura in Foscolo è piuttosto partecipe al suo stato d'animo e mai portatrice di verità profonde.

Malgrado ciò anche il poeta italiano utilizza degli elementi ad alto valore simbolico nelle sue descrizioni dei personaggi, degli oggetti o delle visioni che arricchiscono le descrizioni se si ha la capacità di decodificarli.

Ad esempio, emblematico è il dono del proprio ritratto da parte di Teresa; secondo Verdenelli questo oggetto espleta alla perfezione il tipo di amore tra i due, dove il giovane adora fin quasi a divinizzare Teresa, già definita “divina fanciulla”. Non a caso Jacopo arriva a dire di aver adorato come un qualcosa di sacro il ritratto dell'amata e che prenderà con sé nel sepolcro questo dono in quanto ultimo piacere che ha ricevuto nella vita.

Interessante anche l'utilizzo dell'orologio per caratterizzare Odoardo: questo oggetto sarebbe il simbolo dell'attitudine fredda e calcolatrice del futuro marito di Teresa, ma anche figura della società borghese da cui Jacopo è escluso. A confermare questo valore “elitario” dell'orologio c'è anche *Oberman* dove il protagonista prima di scalare la *Dent*

---

<sup>128</sup> Ivi, pp. 36 e ss.

<sup>129</sup> Si può ipotizzare un legame con la poesia *Daffodils* di Wordsworth, scritta nello stesso anno di *Oberman*. La visione dei fiori tocca emotivamente il poeta e lo riempie di felicità, come nella lettera XXX dell'opera francese.

*du Midi* si disfa dei soldi e del suo orologio, due simboli della vita in società per eccellenza insieme agli abiti.

Secondo Palumbo anche uno dei già analizzati paesaggi dell'anima può essere considerato un simbolo, in questo caso delle illusioni della prima parte del romanzo foscoliano: le lettere del 23 ottobre e del 12 novembre sarebbero infatti degli idilli.

In base alla definizione di Bachtin, si parla di idillio quando c'è relazione tra i fatti della vita e un luogo dove vivono differenti generazioni in una sorta di microcosmo autosufficiente; nel caso del quadro tracciato da Jacopo questo avviene pienamente:

Con che passione un vecchio lavoratore mi narrava stamattina la vita de' parrochi della villa viventi nella sua fanciullezza, e mi descriveva i danni della tempesta di trentasett'anni addietro e i tempi dell'abbondanza e quei della fame, rompendo il filo ogni tanto, ripigliandolo e scusandosi dell'infedeltà! Così mi riesce di dimenticarmi ch'io vivo.<sup>130</sup>

In questo stralcio riportato da Palumbo è evidente come Jacopo riesca per un attimo a integrarsi nella vita del piccolo borgo dove si trova, credendo di poter dimenticare il suo malessere; questo è esemplificativo delle illusioni della prima parte del romanzo in quanto il personaggio pensa di avere una via verso la felicità. È evidente il valore simbolico di questo idillio anche per il fatto che, come detto, la natura nell'opera è quasi sempre sublime e ostile.

### 3.4 LA FEDE

Il periodo in cui scrivono Senancour e Foscolo corrisponde a un momento importante del Romanticismo italiano e francese, periodo di grandi suggestioni religiose; dopo il Neoclassicismo caratterizzato da forte ateismo e razionalità. Tuttavia, come abbiamo visto Foscolo non è considerabile un rappresentante del Romanticismo in quanto in lui sono ancora vivi i semi del Neoclassicismo e dell'Illuminismo; questo lo porta a una poetica differente. Senancour al contrario è molto più influenzato dalla religione cristiana ma il suo rapporto con la fede rimane problematico per tutta la vita. Il credo cristiano è presente sin dalla sua tenera età: la formazione giansenista dei genitori lo influenza molto

---

<sup>130</sup> M. Palumbo, *Foscolo*, in *Profili di storia letteraria*, a cura di A. Battistini, Il Mulino, 2010, p. 56.

e cresce con l'idea di Dio come di una forza sovranaturale che governa il mondo in maniera incomprensibile; tuttavia in età adolescenziale si avvicina alla filosofia a lui contemporanea e di conseguenza mette in discussione tutta la dottrina cristiana e la sua efficacia. Malgrado questa messa in discussione però non arriva mai a rinnegare totalmente la religione cristiana, ne evidenzia piuttosto gli aspetti problematici.

### 3.4.1 LA FEDE IN SENANCOUR

Secondo Lee-Woo<sup>131</sup> dopo il forte anticlericalismo delle opere giovanili, delle *Rêveries* in particolare, in *Oberman* si percepisce ancora un forte anticlericalismo che però perde in aggressività. Il personaggio di Senancour nella lettera XLIII esprime infatti tutta la sua delusione nei confronti della religione, malgrado sia tentato di credere; è questo un primo esempio del conflitto tra la formazione cattolica dell'autore e il suo avvicinamento alla filosofia che lo porta a problematizzare le questioni esistenziali:

La religion finit toutes ces anxiétés; elle fixe tant d'incertitudes; elle donne un but qui n'étant jamais atteint, n'est jamais dévoilé; elle nous assujettit pour nous mettre en paix avec nous-mêmes; elle nous promet des biens dont l'espoir reste toujours, parce que nous ne saurions en faire l'épreuve; elle écarte l'idée du néant, elle écarte les passions de la vie [...] Elle est fondée sur des dogmes que plusieurs ne peuvent croire: en désirant ses effets ils ne peuvent les éprouver; en regrettant sa sécurité, ils ne sauraient en jouir.<sup>132</sup>

Vediamo qui come il personaggio sia combattuto riguardo al credere o no: se nella prima parte del passo riconosce gli effetti positivi e consolatori della religione nella seconda parte ne individua anche degli aspetti critici; in particolare parla dei dogmi cristiani come difficili da credere per diverse persone in quanto promettono un qualcosa di lontano e ancora non ben definito.

Questo atteggiamento è coerente con il proposito espresso anche nelle *Observations* di dare importanza alla ragione sopra a tutto; fatto coerente con la formazione filosofica di gioventù di cui accennavamo in precedenza. Il dubbio è una componente fondamentale di *Oberman*, tanto che George Sand dirà che “Le doute, c'est *Oberman*” nella *Revue des deux Mondes* il 15 giugno 1833.

---

<sup>131</sup> Jison Lee-Woo, *Senancour devant dieu*, thèse pour le doctorat de troisième cycle, Université de Metz, 1989

<sup>132</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp. 199 e ss.



Una vera e propria presentazione della fede in *Oberman* avviene nella lettera LXXXI: innanzitutto il personaggio parla dell'importanza della morale nella vita umana, la morale e il razio cinio devono guidare ogni scelta e ogni azione dell'uomo. Questo perché la ragione può utilizzare la materia e la natura per creare, tuttavia senza poterle cambiare nella sostanza; con razio cinio ed etica si possono conoscere gli uomini e le loro relazioni, senza tuttavia poter comprendere e determinare il funzionamento della natura. Dopo questa lunga premessa il personaggio si scusa in anticipo per le sue critiche e affronta la questione della religione, dicendo che presto la folla non ci crederà più:

Je crois que ce moment s'approche beaucoup : l'on reconnaîtra plus universellement la nécessité de ne plus fonder sur ce qui s'écroule, cet asile moral hors duquel on vivrait dans un état de guerre secrète, et au milieu d'une perfidie plus odieuse que les vengeances et les longues haines des hordes sauvages.<sup>133</sup>

Vediamo come il personaggio profetizzi la venuta di un'età dove l'uomo si allontanerà dalle religioni; interessante il fatto che consideri la fede come una sorta di freno morale per la comunità che vive in civiltà in una sorta di contratto sociale stipulato dalla cristianità.

Il punto centrale del ragionamento del protagonista di *Oberman* è che se la morale è importante e determinante, è inappropriato che quella di una grande quantità di umani si fondi su un sistema ormai crollato come quello cristiano.

Oltre a ciò, secondo Lee-Woo, l'etica religiosa sarebbe inefficace, come spiegato nella lettera XLIX:

Je veux vous montrer des êtres plus forts que vous, et qui sont presque toujours indomptés, qui vivent au milieu de vous, non seulement sans frein religieux, mais même sans lois ; dont les besoins sont souvent très mal satisfaits ; qui rencontrent ce qu'on leur refuse, Et ne font pas un mouvement pour l'arracher : et parmi eux, trente-neuf au moins sur quarante mourront sans avoir nui, tandis que vous prônez l'effet de La grâce, si parmi vos chrétiens, Il y en a dans ce cas, trois sur quatre. Où sont des êtres miraculeux ces sages.<sup>134</sup>

È evidente la critica ai cristiani, critica che continua successivamente con la considerazione che la morale cattolica ne guadagnerebbe molto separandosi da un "fantasma effimero" e legandosi alla salda evidenza. Le promesse della cristianità sarebbero incerte e lontane, quindi poco efficaci e persuasive per l'uomo.

---

<sup>133</sup> Ivi, pp. 371 e ss.

<sup>134</sup> Ivi, pp. 248 e ss.

In conclusione, ancora secondo Lee-Woo, la religione cattolica in *Oberman* è criticata e osteggiata, ma non negata totalmente: secondo la studiosa, Senancour ne parla piuttosto come di una religione superata alla quale bisogna sostituire le leggi naturali.

Anche Pizzorusso<sup>135</sup> esprime delle riflessioni simili sulla fede di Senancour: nel suo studio infatti afferma che l'autore francese vede nella religione un'espressione dei bisogni fisici dell'uomo; teorizza poi anche la scissione tra morale e confessione, ribellandosi in un certo senso a quella che era stata la formazione imposta dalla famiglia. In generale, secondo lo studioso, Senancour si ribella al Dio censore e lontano di cui avere solo timore; per lui la divinità è un qualcosa che difende l'uomo dal nulla, che gli permette di spiegare la natura ermetica che l'essere umano cerca di decifrare attraverso le proprie sensazioni.

### 3.4.2 LA RELIGIONE NELLE *ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTIS*

Parlare della religiosità e della fede nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* può essere pericoloso; è impossibile infatti prescindere dall'intero corpus foscoliano dove soprattutto nel campo del fine vita emerge un materialismo ferreo, lontano dalla concezione cattolica della resurrezione. Possiamo riscontrare questa tendenza ad esempio nei *Sepolcri*, dove la morte viene rappresentata come la fine di tutto. Quest'idea probabilmente deriva dalle influenze di Illuminismo e Neoclassicismo nella poetica foscoliana: l'autore arriva al neoclassicismo probabilmente grazie alla lezione del "gran maestro" Cesarotti che, come ci ricorda Verdenelli<sup>136</sup>, gli fece conoscere Omero nei suoi anni padovani; per quanto riguarda l'Illuminismo è forte l'influenza di Cesarotti stesso ma anche di Pindemonte<sup>137</sup>.

Considerando ciò è quindi rischioso parlare di fede e religiosità in Foscolo, ma è opportuno fare delle riflessioni in merito. Il nome di Dio compare molte volte: talvolta in esclamazioni, talaltra per passi biblici ed altre volte ancora in preghiere all'interno di passi particolarmente patetici. Ad esempio, nella lettera del 22 Novembre leggiamo:

---

<sup>135</sup> A. Pizzorusso, *Senancour*, G. D'Anna, 1950.

<sup>136</sup> M. Verdenelli, *Foscolo: una modernità al plurale*, Anemone Purpurea, 2007.

<sup>137</sup> Pindemonte è da considerarsi come un'influenza in senso ampio dello stesso Cesarotti: fa parte infatti di quella che Verdenelli definisce "generazione di quarantenni" che si formano a Padova e che Foscolo incontra e impara a conoscere nei suoi anni nella città euganea.

Né Dio sta sempre nella sua maestosa tranquillità; ma si ravvolge fra gli aquiloni e passeggia con le procelle.  
<sup>138</sup>

Come apprendiamo da Bezzola, questo passo biblico è un *pastiche* tipico del gusto foscoliano, un tentativo di mistificazione letteraria. Questo tentativo però è macchiato dal fatto che il passo non esiste, non ha alcun riscontro biblico salvo delle analogie con i salmi XLIX, 3 e CIII, 3. Questa scelta quindi è una sorta di utilizzo irrispettoso della fonte biblica che viene manipolata e stravolta come un'opera qualunque, senza il rispetto dovuto ai testi sacri.

Tuttavia, in alcuni passi riemerge la religiosità del periodo giovanile; in particolare possiamo citare la lettera del 19 Gennaio dove leggiamo:

O Sole, diss'io, tutto cangia quaggiù! E verrà giorno che Dio ritirerà il suo sguardo da te, e tu pure sarai trasformato; né più allora le nubi corteggeranno i tuoi raggi cadenti; [...] Godi intanto della tua carriera, che sarà forse affannosa e simile a quella dell'uomo.<sup>139</sup>

Queste righe, come scrive Bezzola, sono riduzioni dei versi giovanili *Al Sole* del 1796, ma evidenziano una concezione che abbiamo già visto parzialmente in *Oberman*: Dio è una forza superiore che determina i destini di tutti gli elementi viventi e non, anche del sole che è l'entità potente e immortale per eccellenza. Per questo motivo Jacopo si rivolge al sole stesso ricordandogli il suo stato di dipendenza dal volere divino.

Interessante come il legame tra sole e Dio continui anche in altri luoghi del testo, ad esempio nella lettera del 3 aprile dove il sole viene definito "divina immagine di Dio"; questa divinizzazione del sole è un retaggio neoclassico<sup>140</sup> contaminato con la cristianità. Nell'opera c'è anche l'idea tipicamente cristiana di Dio come misericordioso e magnanimo, ad esempio nel frammento della storia di Lauretta leggiamo:

e a Dio sono accetti i voti e i sacrificj delle anime addolorate<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019, pp. 400 e ss.

<sup>139</sup> Ivi, pp. 411 e ss.

<sup>140</sup> Evidente il riferimento al dio Apollo, dio del sole e uno degli dei più importanti del ricchissimo Pantheon ellenico. Si veda anche il ruolo del sole nelle religioni "barbare" dell'antichità, con ad esempio Medea che parla al sole nell'omonima tragedia euripidea

<sup>141</sup> U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019, pp. 425-428.

Ancora una volta notiamo la bivalenza del riferimento religioso: se l'immagine di una divinità munifica con i sofferenti è perfettamente lecita, meno azzeccata è la scelta di parlare di sacrifici, dato che nella dottrina cristiana questi erano proibiti in considerazione del fatto che Dio aveva fermato il sacrificio di Isacco e che idealmente l'unica offerta sacrificale era quella perpetrata da Gesù per liberare l'uomo dai peccati. Abbiamo anche dei momenti in cui Jacopo si rivolge direttamente a Dio, tuttavia l'atteggiamento non è sempre lo stesso come evidenziano questi due passi dalla lettera del 12 maggio (I) e da quella del 13 maggio (II):

Eterno iddio! Esisti tu per noi mortali? O sei tu padre snaturato verso le tue creature? So che quando hai mandato su la terra Virtù, tua figliola primogenita, le hai dato per guida la Sventura. [...] In tutte le mie afflizioni ho alzato le braccia sino a te ma non ho osato mormorare né piangere. (I) <sup>142</sup>

Sommo Iddio! Quando tu miri una sera di primavera ti compiaci forse della tua creazione? Tu mi hai versato per consolarmi una fonte inesausta di piacere, ed io la ho guardata sovente con indifferenza (II). <sup>143</sup>

I due passi sono invocazioni a Dio: nella prima parte abbiamo una sorta di accusa di abbandono, *topos* che diverrà tipico di Leopardi, che culmina nella definizione di Dio come “padre snaturato”<sup>144</sup>; anche il fatto che Jacopo chieda a Dio se esiste è un segno della sua difficoltà nel credere, che abbiamo riscontrato anche in Senancour. Questo passo non può non riportare alla mente anche le affermazioni di Lee-Woo e Pizzorusso: secondo il primo le promesse cristiane sarebbero lontane e sfumate tanto da essere difficili da sostenere, secondo lo studioso italiano invece la divinità è una sorta di salvagente contro il nulla.

Il secondo passo è decisamente più canonico: si ha l'immagine di un Dio creatore che dona dei piaceri all'uomo, che però li considera con indifferenza e non riesce sempre a coglierli. Ritorna qui la concezione di Dio come creatore e sovrintendente supremo all'universo.

---

<sup>142</sup> Ivi, p. 432.

<sup>143</sup> Ivi, pp. 430 e ss.

<sup>144</sup> In Leopardi il rapporto è conflittuale anche con l'elemento naturale: nelle *Operette Morali*, e più precisamente nel *Dialogo della natura e di un islandese*, la natura viene presentata come un qualcosa di superiore e che continuerà con o senza l'uomo. Questo fa parte di una poetica della solitudine dove l'uomo spesso è abbandonato a sé stesso.

La divinità creatrice ritorna anche nella lettera del 25 maggio dove Jacopo lo ringrazia per aver preso con sé Lauretta, e allo stesso modo più avanti nella lettera Dio viene descritto come creatore degli “umani cuori”.

Tuttavia, il rapporto tormentato con Dio e le accuse contro di lui ritornano nelle lettere che scrisse il 7 luglio, vediamo in che modo:

Dio non mi ode. Mi condanna anzi ad ogni minuto all'agonia della morte; e mi costringe a maledire i miei giorni che pur non sono macchiati di alcun delitto. Che? Se tu *se' un Dio forte, prepotente, geloso, che rivedi le iniquità de' padri ne' figli, e che visiti nel tuo furore la terza e la quarta generazione*<sup>145</sup>, dovrò io sperar di placarti? Manda in me -bensì non in altri che in me- l'ira tua, la quale *raccende nell'inferno le fiamme*<sup>146</sup> che dovranno ardere milioni e milioni di popoli a' quali non ti se' fatto conoscere.<sup>147</sup>

Questo passo, riportato nella sua integralità, ci mostra da un lato il Foscolo conoscitore profondo del testo biblico, che qui è usato in maniera esatta e non demistificatoria come visto prima. In secondo luogo, è importante in quanto si tratta di un altro esempio del dubbio esistenziale di Jacopo che vede Dio come un censore lontano e impietoso che persegue i suoi fedeli. Questo conferma quanto mostrato negli altri esempi e tratteggia un rapporto con la religione molto complicato anche in Jacopo; tuttavia se in *Oberman* il personaggio vestiva i panni del retore e argomentava i suoi dubbi, nell'opera foscoliana si tratta piuttosto di espressioni tragiche di dolore puro, senza argomentazioni o struttura retorica.

Nel caso della fede possiamo affermare che la vita degli autori entra nel romanzo: Senancour viveva un forte contrasto interiore, come raccontato da Lee-Woo e similmente Foscolo è considerato fortemente materialista, come esemplifica la sua posizione nichilista nel carne dei *Sepolcri*.

### 3.5 L'AMORE COME SOFFERENZA E ILLUSIONE

Non sono casuali le parole usate nel titolo per descrivere l'amore: nei due scritti questo tema è affrontato soprattutto nella sua accezione più triste e dolorosa: i rapporti con le donne amate sono caratterizzati da brevi momenti di gioia che però lasciano presto spazio

---

<sup>145</sup> Esodo XX, 5.

<sup>146</sup> Malachia III, 2 o III, 3; più probabilmente Isaia XXX, 27.

<sup>147</sup> Ivi, pp. 445 e ss.

a momenti di sconforto e a delusioni che nel caso del personaggio di Jacopo Ortis portano al gesto estremo del suicidio.

Le donne amate sono rappresentate in maniere diverse: nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* Teresa è una dama di bellezza indescrivibile; secondo una concezione tipicamente neoclassica, ma che risale al Medioevo, il suo fascino è indicibile e per questo la donna viene quasi idealizzata. Abbiamo già parlato della lettera in cui viene descritta la passeggiata ad Arquà per la sua presentazione di una natura idilliaca ed amena, ma questa epistola è utile anche per rendere l'idea dell'idealizzazione della donna che, secondo dei canoni quasi stilnovistici, si manifesta contornata da una natura idilliaca e pacifica.

La donna amata dal personaggio di *Oberman*, l'enigmatica Madame Del\*\*, sarebbe, secondo Monglond, una rappresentazione della Madame Walckenar legata a Senancour; in particolare questo personaggio diventa virtuoso agli occhi del protagonista dopo la maternità che sviluppa tutte le sue virtù e la rende più simile a lui. Non a caso si dice che i suoi occhi avevano preso un'espressione "plus douloureuse et non moins belle".

In particolare, è opportuno leggere la lettera XL:

J'étais près de la Saône [...] Mme. Del\*\* était seule avec sa fille [...] Vous savez que Mme Del\*\*\* n'a pas vingt-cinq ans, et qu'elle est bien changée : mais elle parle avec la même grâce simple et parfaite ; ses yeux ont une expression plus douloureuse et non moins belle.<sup>148</sup>

Si tratta di un passo del racconto di un incontro con Madame Del\*\*: il ritrovo avviene nei pressi di Lione (anche se per Monglond è una copertura per Parigi) e il personaggio vede la donna amata con sua figlia. La rappresentazione che ne fuoriesce è quella di una persona fortemente virtuosa, caratterizzata da una grazia piena di semplicità e da uno sguardo addolorato.

Ma malgrado questi due personaggi femminili siano virtuosi e in certi momenti quasi non umani, la felicità con esse è preclusa ai due personaggi: Jacopo Ortis ama follemente Teresa e sarebbe disposto a morire per lei; tuttavia la donna è promessa sposa di Odoardo, un figlio dell'alta società considerato superiore a Jacopo dal padre dell'amata. Questo getta nello sconforto Jacopo che nella prima parte del romanzo, quella definita da

---

<sup>148</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp. 177 e ss.

Palumbo come momento delle “illusioni di pace”<sup>149</sup>, pensa di poter raggiungere un lieto fine con la donna, come si nota nella più volte citata visita ad Arquà. Tuttavia, anche nella lettera dove racconta questo momento di gioia, nella parte finale il protagonista ripiomba nella malinconia in quanto Teresa ritorna a casa con Odoardo e il padre lasciandolo ancora una volta solo.

La delusione per le sorti del suo amore con Teresa è una delle ragioni che spingono Jacopo Ortis a scegliere la morte, un po’ come per Werther il fallimento con Carlotta.

Per questo motivo prima di congedarsi dalla vita, Jacopo si rivolge direttamente alla donna amata, in particolare nella lettera intitolata “venerdì” successiva a quella del 20 marzo; innanzitutto Jacopo si discosta dal modello tedesco liberando Teresa dalle colpe per la sua morte:

No, cara giovine; non sei tu la cagione della mia morte. Tutte le mie passioni disperate; le disavventure delle persone più necessarie alla mia vita; gli umani delitti; la sicurezza della mia perpetua schiavitù e dell’obbrobrio perpetuo della mia patria venduta- tutto insomma da più tempo era scritto; e tu, donna angelica potevi soltanto disacerbare il mio destino; ma placarlo, oh! Non mai.<sup>150</sup>

Jacopo scagiona Teresa dall’essere causa della sua morte quindi malgrado sia spinto al suicidio anche dalla delusione amorosa non accusa direttamente la donna come Werther, si presenta piuttosto come predestinato a questa fine.

Successivamente c’è un ulteriore elogio delle virtù di Teresa e della sua bellezza, in seguito il personaggio si augura di essere pianto dall’amata quando sarà morto ponendosi alla stregua di un martire:

No; allora non ti sarà colpa l’amarmi; e lo pretendo il tuo amore; lo chiedo in vigore delle mie sventure, dell’amor mio, e del tremendo mio sacrificio

Sarebbe ridondante citare ulteriori passi della lettera, è comunque evidente la contraddizione interiore di Jacopo Ortis: nel suo adorare la donna amata come una divinità sceglie di morire anche perché non è destinato a stare con lei. Come più volte esplicitato all’interno della lettera, la presenza dell’amata è stata una sorta di palliativo per le sventure e l’infelicità del personaggio foscoliano e, visto che lei è convolata a nozze con

---

<sup>149</sup>M. Palumbo, *Foscolo*, in *Profili di storia letteraria*, a cura di A. Battistini, Il Mulino, 2010, p. 55.

<sup>150</sup> U. Foscolo. *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019, p. 492.

un altro uomo, lui preferisce morire quando il ricordo del loro è ancora vivo e lei non lo ha ancora dimenticato.

Topico in questa lettera anche il fatto di sperare che la donna venga a piangere sul suo tumulo, aspetto che ci riporta alle considerazioni fatte sul rapporto con la religiosità in Foscolo: come anche nei Sepolcri, malgrado la morte sia vista come una fine senza seguito quindi senza resurrezione o vita nel regno dei cieli, la tomba è importante; questo perché essa permette ai cari di avere un luogo per piangere il defunto e al morto stesso di non sprofondare nell'oblio.

Questa inquietudine è un tratto fortemente autobiografico dell'autore in quanto, vista la sua condizione di esilio volontario, la sua paura era quella di morire e finire tra braccia straniere o comunque di morire lontano dalla patria Italia o dal luogo di origine, Zante<sup>151</sup>. La riflessione di Verdenelli sull'amore nell'Ortis è interessante in quanto mette in evidenza come nell'edizione zurighese una lettera a Teresa del 9 Febbraio 1798 sia sostituita con la lettera detta "sulla servitù d'Italia"<sup>152</sup>: sarebbe questo un segno che l'amore, per quanto forte, non può mai far dimenticare il legame con la patria e l'elemento politico. È quanto emerge dalla lettera stessa dove leggiamo:

Da due mesi non ti do segno di vita, e tu ti se' sgomentato: e temi ch'io sia vinto oggimai dall'amore da *dimenticarmi di te e della patria*. Fratel mio Lorenzo, tu conosci pur poco me e il cuore imano ed il tuo, se presumi che il desiderio di patria possa temperarsi mai, non che spegnersi; se credi che ceda ad altre passioni – ben irrita le altre passioni e n'è più irritato; ed è pur vero, e in questo hai detto pur bene! *L'amore in un'anima esulcerata, e dove le altre passioni sono disperate, riesce onnipotente* – e io lo provo; ma che riesca funesto, t'inganni: senza Teresa, io sarei forse oggi sotterra<sup>153</sup>

Jacopo spiega come l'amore per la patria non possa mai essere sopito nemmeno dal sentimento per una donna; il patriottismo è più forte dell'amore, ma il personaggio non rinnega quest'ultimo in quanto senza l'amore e la presenza di Teresa sarebbe probabilmente già morto. L'elemento amoroso si configura quindi non come un elemento disturbatore o una distrazione, ma come una forza che riesce a tenere in vita il personaggio e a conciliare la sua interiorità burrascosa.

---

<sup>151</sup> M. A. Terzoli, *Foscolo*, Laterza, 2000.

<sup>152</sup> Bezzola spiega come la lettera fu inserita successivamente, nell'edizione di Zurigo, con la falsa data "Londra 1814". Nella *notizia bibliografica* da lui compilata Foscolo spiega che la lettera si trovava in un'edizione clandestina veneziana del 1802; tuttavia è sicuro che questa edizione non è mai esistita e che la lettera in questione fu composta per il crollo napoleonico, in particolare per i numerosi riferimenti a scritti del periodo '14-'16.

<sup>153</sup> U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019, pp. 413-418.



Di diverso avviso è Palumbo che, parlando della già citata visita alla casa di Arquà, vede il finale della lettera come una rappresentazione dell'amore nell'opera: Jacopo e Teresa si sono scelti, ma la vita li separa e Teresa è obbligata dal padre a sposare un uomo arido come Odoardo. In questo senso l'amore sarebbe un'altra faccia della disperazione: Jacopo potrebbe passare paradossalmente dalla parte del seduttore, colpevole di mettere a repentaglio un matrimonio già deciso dalla società.

L'infelicità del personaggio di *Oberman* è da considerarsi diversa; infatti il protagonista sarebbe naturalmente escluso dall'amore anche se non lo considerasse una forza così benevola. A complicare ulteriormente il rapporto con la donna contribuisce il fatto che si tratta di una donna sposata e quindi non raggiungibile senza andare contro il costume pubblico; oltre a ciò si tratta pure di una madre, la gravidanza in un certo senso certifica l'appartenenza al marito; questo dell'amore con donne sposate stabilisce un legame con Foscolo ma anche, come vedremo, con Alfieri.

Un manifesto di questa "esclusione" del personaggio dalla gioia amorosa è la lettera XVIII dove si legge:

Je suis ici on ne peut mieux ; libre, tranquille, bien portant, sans affaires, indifférent sur l'avenir dont je n'attends rien, et perdant sans la peine le passé dont je n'ai pas joui. Mais il y a dans moi une inquiétude qui ne me quittera pas ; c'est un besoin que je ne connais pas [...] Vous vous trompez, et je m'y étais trompé moi-même : ce n'est pas le besoin d'aimer. Il y a une distance bien grande du vide de mon Cœur à l'amour qu'il a tant désiré ; mais il y a l'infini entre ce que je suis et ce que j'ai besoin d'être.<sup>154</sup>

Vediamo qui una dichiarazione importante: il personaggio si sente bene nel suo stato di tranquillità ed è indifferente nei confronti del futuro. Percepisce un bisogno dilaniante che però non sa spiegare: ci tiene in ogni caso a smentire l'ipotesi che si tratti del bisogno di amare; questo perché c'è un grande vuoto che separa il suo cuore dall'amore. Interessante la parte legata all'amore, in quanto il personaggio rivela che il suo cuore ha tanto desiderato questo sentimento dal quale si trova lontano. Si configura quindi un quadro in cui in passato il personaggio ha bramato l'amore e l'esperienza amorosa ma, allo stato attuale, vi è lontano in quanto vive in una sorta di indifferenza e tranquillità che potremmo definire quasi apatia. È questa un'ulteriore esemplificazione dell'*ennui*, tratto tipico della poetica di *Oberman*, che il *Littre* definisce:

---

<sup>154</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp. 116-117.

Sorte de vide qui se fait sentir à l'âme privée d'action ou d'intérêt aux choses. Dégoût de tout.

Ricollegando questa riflessione alla già citata lettera XL possiamo comprenderne meglio il seguito; il personaggio si stupisce di avere rivisto la donna dopo tanto tempo e dice:

Son idée se trouvait comme liée aux sentiments de mon existence et de ma durée au milieu des choses. Je la voyais en moi, mais comme le souvenir ineffaçable d'un songe passé, comme ces idées de bonheur dont on garde l'empreinte, et qui ne sont plus de mon âme.<sup>155</sup>

Vediamo qui che l'idea di amore si è in un certo "cristallizzata" all'interno del personaggio: anche se non vede la donna amata da molto tempo, ella è legata alla sua interiorità tanto da essere paragonata a un ricordo di un sogno passato.

Si potrebbe quasi azzardare a paragonare questa dichiarazione alla teoria della rimembranza leopardiana: in particolare la parola "empreinte" dà l'idea di un qualcosa che lascia un segno, una traccia all'interno dell'animo.

L'idea di amore però è talmente contaminata dall'*ennui* che il personaggio trova una corrispondenza con la donna proprio nella stessa condizione di apatia e disinteresse:

Je veux continuer à la voir. Elle n'attend plus rien ; nous serons bien ensemble. Elle ne sera pas surprise que je sois consumé d'ennui, et je n'ai point à craindre d'ajouter au sien. Notre situation est fixe, et tellement, que je ne changerai pas la mienne en allant chez elle dès qu'elle aura quitté la campagne.

Ci troviamo insomma di fronte a un rapporto diverso con la donna amata: se per Jacopo Ortis si tratta di un legame dilaniante segnato dal dolore con una donna idealizzata e adorata quasi angelica, al contrario in *Oberman* si ha una sorta di relazione di comunione tra sventurati.

Anche Monglond<sup>156</sup> propone questa idea di una sensibilità comune tra la donna e il personaggio, cita la lettera LXXXIX e in particolare un punto interessante:

---

<sup>155</sup> Ivi, pp. 177-181.

<sup>156</sup> A. Monglond, *Le journal intime d'Oberman*, Arthaud, 1947, pp. 316 e ss.

Elle sentait comme moi, une même langue nous était commune: sont-ils si nombreux ceux qui s'entendent?<sup>157</sup>

Preso atto della sua condizione a inizio dell'opera, infatti, il personaggio configura il rapporto con la donna amata come se questa fosse una sua pari nel mondo dell'*ennui*; si delinea quindi una sorta di relazione dove entrambi non si attendono più nulla dalle loro vite e per questo possono stare bene insieme. Anche la presentazione fisica della donna è differente: se in Jacopo abbiamo una donna-angelo dalla bellezza sfavillante e dai tratti quasi divini, in *Oberman* non si nota una particolare attenzione all'aspetto fisico o alla bellezza in generale quanto piuttosto a una sorta di grazia nel sopportare il malessere della vita; questo è figlio dell'influsso neoclassico nella poetica di Foscolo che idealizza la bellezza della sua donna come nell'età classica o nello Stilnovo.

In Alfieri l'amore segue lo stesso canovaccio dell'opera foscoliana, ma con accezioni più eroiche: qui ci limiteremo a parlare degli amori raccontati nella *Vita*: quello della contessa d'Albany e quello per l'inglese Penelope Pitt.

Quello per la nobildonna inglese è raccontato nell'epoca III, capitolo X: si tratta di un amore illecito in quanto si tratta di una donna sposata, tratto comune con le altre opere, oltre ad essere il secondo incontro con l'amore nella vita dell'autore. Interessante come l'amore venga definito a inizio capitolo "morbo fierissimo", in una concezione che può sembrare negativa, ma che intende in realtà esprimere la potenza del sentimento stesso.

Il rapporto extra coniugale si snoda attraverso fugaci incontri e imprudenze da parte dei due fino a che il marito scopre tutto e sfida a duello Alfieri, in una scena quasi leggendaria di cavalieri che combattono per la donna amata. Si ha una concezione dell'amore come passione lacerante, vicina all'esperienza di Jacopo Ortis e influenzata dallo stile tragico di Alfieri.

La frase che espleta al meglio la concezione alfieriana dell'amore è però nell'epoca prima, nel capitolo II:

Dalla reminiscenza di quel mio primo dolore del cuore, ne ho poi dedotta la prova che tutti gli amori dell'uomo, ancorché diversi, hanno lo stesso motore.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018, pp. 405 e ss.

<sup>158</sup> V. Alfieri, *Vita*, [in rete] [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it), p. 6.

Questa frase esprime la concezione dell'amore di Alfieri: nel capitolo infatti racconta come la separazione dall'amata sorella Giulia l'abbia profondamente segnato tanto da farlo piangere e sprofondare nel dolore; ricorda poi di aver rivissuto la stessa sensazione anche in età più matura ogni qualvolta gli è capitato di separarsi da una donna amata.

Di qui la frase riportata che va letta come l'idea secondo la quale tutti gli amori, malgrado siano diversi, siano contrassegnati da forte passione e ardore e allo stesso modo portino un grande dolore e scoramento quando finiscono.

Interessante la descrizione che il poeta fa del suo stato al momento della separazione dalla sorella Giulia in quanto descrive il suo dolore parlando di "sintomi del cuore" e "bollori"; è chiara l'analogia con una malattia, secondo un repertorio che parte dall'età classica con la dottrina ovidiana e continua nel Medioevo.

Questa caratterizzazione degli amori come forti, violenti ma anche dolorosi è anche tipica del rapporto di Alfieri con la tragedia: la scrittura tragica infatti influenzerà molto lo stile alfieriano che produrrà in *Tieste* o in altre tragedie le opere più importanti del suo *corpus*. Questo stile tragico dell'autore è anche, secondo Fubini e Palumbo, una delle influenze che Foscolo subisce nella stesura del suo *Ortis*, influenza che si concretizza nell'amore struggente per Teresa.



## CONCLUSIONE

In questo lavoro abbiamo cercato di costruire un confronto tra vari scritti della letteratura europea preromantica. La comparazione tra Foscolo e Senancour ha permesso di mettere in parallelo due testi dal destino diversissimo: un classico e un'opera destinata oggi quasi esclusivamente agli specialisti; questo ha reso ancora più interessante il confronto permettendo di rimarcare ancora una volta, se ce ne fosse bisogno, come alcune caratteristiche non garantiscano la fortuna di un testo e non dipendano dalla nazione in cui questo viene pubblicato, ma siano invece un denominatore comune alla letteratura di quel periodo.

A partire da un capitolo iniziale sul contesto storico e letterario, si è delineato per somme linee l'orizzonte in cui si muovevano i due autori, mettendo in chiaro le coordinate del lavoro, e presentando brevemente lo studio del romanzo epistolare di Versini su cui si è basati accostandolo allo studio di Gallo che si focalizza sulla situazione italiana.

Il raffronto strutturato sul doppio livello latamente stilistico e tematico ha permesso di mettere adeguatamente in evidenza somiglianze e differenze su diversi piani. Per quanto riguarda la parte stilistica, la scelta di procedere tentando inizialmente di determinare l'appartenenza o meno delle opere studiate al romanzo epistolare dona al lavoro un'impostazione più chiara e schematica che focalizza l'analisi evitando di disperdersi in sterminate disquisizioni. Il fatto di scegliere uno studio "guida" come quello di Versini poi, permette di avere una fonte autorevole per individuare i tratti su cui impostare il paragone. Allo stesso tempo, l'utilizzo del saggio di Gallo permette di avere un punto di vista differente, più focalizzato sul Settecento italiano e quindi meno generico. Da questo confronto, per quanto riguarda *Oberman*, è emersa una vicinanza al genere del *journal intime*: alcuni studiosi come Monglond o Pizzorusso evidenziano come il testo di Senancour si discosti dai canoni del genere e si avvicini al diario per via di elementi autobiografici; altri come Bercegol invece rifiutano la lettura squisitamente autobiografica dell'opera. Quel che emerge è che si tratta di un romanzo epistolare anomalo, come sostiene De Gall. Per quanto riguarda l'opera foscoliana l'aderenza al genere è più marcata come è emerso dagli esempi testuali riportati.

Nel confronto sulle tematiche, ci si è focalizzati sugli aspetti che trovavano riscontro in entrambe le opere, trascurandone altri parimenti importanti ma non ugualmente

rappresentati nei due autori; questo è stato fatto per mantenere l'attitudine comparatistica del lavoro senza scadere in una mera analisi compilativa dei singoli testi. In questo modo si è cercato di creare uno spaccato efficace dei due scritti, che posa su basi solide e che evita di diventare ozioso e prolisso.

Il confronto è strutturato sui temi della concezione dell'esistenza, della rappresentazione del paesaggio, dell'utilizzo dei simboli, della fede e dell'amore. Si è cercato attraverso dei puntuali esempi testuali di mostrare la commensurabilità delle due opere, avvalendosi di studi critici come supporto. Particolarmente interessante la rappresentazione del paesaggio che risulta simile sia per l'elemento sublime sia per il rapporto con la Svizzera; in particolare gli studi di Monglond per Senancour e di Martinoni per Foscolo hanno contribuito a mettere in evidenza l'importanza del paese elvetico per i due autori. Anche il confronto sul tema religioso ha fatto emergere come i due autori siano vicini: se da un lato il materialismo di Foscolo è cosa ben nota e messa in evidenza da Palumbo e Verdenelli, l'anticlericalismo crescente di Senancour è ben sottolineato da Lee-Woo nella sua tesi di dottorato.

Anche il confronto con Alfieri è stato proficuo, per fornire un terzo polo al nostro confronto si è cercato di mettere in evidenza come sia vicino agli altri autori su diversi temi come la rappresentazione del paesaggio e l'elemento sublime.

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti:

Alfieri, Vittorio, *Vita*, a cura di G. Dossena [in rete] [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it).

Foscolo, Ugo, *Epistolario*, ed. nazionale, vol. II, Le Monnier, 1933.

Foscolo, Ugo e Sassoli, Angelo, *Vera storia di due amanti infelici ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di P. Fasano, Bulzoni editore, 1999.

Foscolo, Ugo, *Lettere d'Amore*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019, pp. 786-801.

Foscolo, Ugo, *Poesie*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019, pp. 42-43.

Foscolo, Ugo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Bezzola, Centauria, 2019.

Foscolo, Ugo, *Epistolario (1794-1804)*, [in rete] [www.bibliotecaitaliana.it](http://www.bibliotecaitaliana.it).

Goethe, Johann Wolfgang, *I dolori del giovane Werther*, Oscar classici Mondadori, 1989.

Grenier, Jean, *Senancour, les plus belles pages*, Mercure de France, 1968.

Senancour, *Oberman*, a cura di B. Didier, Champion, 2004.

Senancour, *Oberman*, a cura di F. Bercegol, GF Flammarion, 2018.

Seneca, Lucio Anneo, *Lettere a Lucilio*, a cura di P. Sanasi, [in rete] [www.ousia.it](http://www.ousia.it).

Sofocle, *Antigone e Edipo re*, a cura di E. Cantarella, Bur, 2012, pp. V e ss.

Tacito, Publio Cornelio, *Annales*, [in rete] [www.progettovidio.it](http://www.progettovidio.it).



## Bibliografia critica:

Anselmi, Gian Mario e Varotti, Carlo, *Tempi e immagini della letteratura, vol.4: il Romanticismo*, Mondadori, 2007.

Béguin, Sylvie, *Ecole de Fontainebleau* [in rete] <http://www.universalis.fr>.

Beltrami, Pietro G, *Gli strumenti della poesia*, Il Mulino, 2012, pp. 110-118 e 173-181.

Bénichou, Paul, *Le Sacre de l'écrivain*, J. Corti, 1985, pp. 194-209.

Bercegol, Fabienne e Didier Béatrice, *Oberman ou le sublime négatif*, Editions rue d'Ulm, 2006.

Canat, René, *Du sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les parnassiens*, Slatkine reprints, 1967.

Cassirer, Ernst, *Rousseau, Kant, Goethe*, a cura di G. Raio, Donzelli, 1999.

Cerruti, Marco, Portinari, Folco, Novajra, Ada, *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. IV: *il Settecento e il primo Ottocento*, UTET, 1992.

Demont Bernard, *L'image des Alpes suisses dans Obermann de Senancour : la composition d'un espace mythique*. In *Espace géographique*, tome 22, n°1, 1993. pp. 35-40.

Didier (Le Gall) Béatrice, *Senancour romancier. Oberman, Aldomen, Isabelle*, SEDES, 1985.

Dionisotti, Carlo, *Venezia e il noviziato poetico di Foscolo (1966)*, in Id., *Struttura e ideologia nel teatro italiano tra '500 e '900*, Stampatori Università (Torino), 1978.

Fenocchio, Gabriella, *Alfieri*, in *Profili di storia letteraria*, a cura di A. Battistini, Il Mulino, 2012.

Gallo, Valentina, *Il "Libro di lettere" nel Settecento*, Edizioni QuiEdit, 2017.

Gasparini, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Poétique Seuil, 2004.

Gibellini, Cecilia, *Ugo Foscolo*, Le Monnier, 2012.

Grandi, Giampaolo e Paltrinieri Andrea, *Nel petto il grido Italia: 1799 Ugo Foscolo prigioniero in Bazzano e Vignola*, Pendragon, 2017.

Jost, François, *Le Roman épistolaire et la technique narrative au XVIIIe siècle*, Comparative Literature Studies, III.4, 1966.

Le Gall, Béatrice, *L'imaginaire chez Senancour*, J. Corti, 1966, Tomo I e II.

Lee-Woo, Jison, *Senancour devant dieu*, thèse pour le doctorat de troisième cycle, Université de Metz, 1989.

Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Armand Colin, 2010.

Levallois, Jules, *Senancour, un précurseur*, Honoré Champion, 1897.

Levy, Zvi, *Senancour, dernier disciple de Rousseau*, Nizet, 1979.

Martinoni, Renato, *Un amico di Foscolo nei Grigioni. Il viaggio in Svizzera di Giuseppe Bottelli (1825)*, in *Quaderni Grigionitaliani*, n. 3 (2006), pp. 264-269.

Martinoni, Renato, *L'Italia in Svizzera. Lingua, cultura, viaggi, letteratura*, Marsilio, 2010.

Monglond, André, *Le journal intime d'Oberman*, Arthaud, 1947.

Palumbo, Matteo, *Foscolo*, in *Profili di storia letteraria*, a cura di A. Battistini, Il Mulino, 2010.

Perdichizzi, Vincenza, Santato, Guido (a cura di), *Vittorio Alfieri*, Edizioni Unicopli, 2013, pp. 7-26.

Pizzorusso, Arnaldo, *Senancour*, G. D'Anna, Firenze, 1948.

Pizzorusso, Arnaldo, *L'allusion biographique dans une lettre d' « Oberman »*, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1967, n°19. pp. 129-142.

Raymond, Marcel, *Senancour. Sensations et révélations*, J. Corti, 1965.

Rousset, Jean, *Forme et signification*, J. Corti, 1966.

Sainte-Beuve, Charles Augustin de, *XIXe siècle Les Romanciers*, in *Les grands écrivains français*, librairie Garnier frères, 1927, pp. 38-88.

Saponaro, Michele, *Foscolo*, Mondadori, 1953.

Savinio, *La verità sull'ultimo viaggio. Giustificazione dell'autore*, in *Capitano Ulisse*, a cura di A. Tinterri, Adelphi, 1989.

Terzoli, Maria Antonietta, *Il libro di Jacopo. Scrittura sacra nell' "Ortis"*, Salerno editrice, 1988.

Terzoli, Maria Antonietta, *Foscolo*, Laterza, 2000.

Terzoli, Maria Antonietta, *Le prime lettere di Jacopo Ortis*, Salerno Editrice, 2004.

Verdenelli, Marcello, *Foscolo: una modernità al plurale*, Anemone Purpurea, 2007.

Zumbini, Bonaventura, *Il “Werther” e l’“Jacopo Ortis”*, in *Studi di letteratura comparata*, 1951.